



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – PPGL
MESTRADO EM LETRAS**

NICAELE VITURINO DOS SANTOS DE JESUS

***“O SENHOR DOS ANÉIS: A SOCIEDADE DO ANEL”*: ENTRE OS
MITOS E AS RELAÇÕES DE PODER/SABER**

São Cristóvão – SE

2016



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – PPGL
MESTRADO EM LETRAS**

NICAELE VITURINO DOS SANTOS DE JESUS

***“O SENHOR DOS ANÉIS: A SOCIEDADE DO ANEL”*: ENTRE OS
MITOS E AS RELAÇÕES DE PODER/SABER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Emília de Rodat de Aguiar Barreto Barros

São Cristóvão – SE

2016

Nicaelle Viturino dos Santos de Jesus

**“O SENHOR DOS ANÉIS: A SOCIEDADE DO ANEL”: ENTRE OS
MITOS E AS RELAÇÕES DE PODER/SABER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

São Cristóvão, ____ de _____ de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a. Maria Emília de Rodat de Aguiar Barreto Barros (Orientadora)
Universidade Federal de Sergipe

Prof.^a Dr.^a. Lilian Cristina Monteiro França (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Sergipe

Prof.^a Dr.^a. Elza Ferreira Santos (Examinadora Externa)
Instituto Federal de Sergipe

A

Izabel Viturine,

Jailton Manuel dos Santos,

Gildo dos Santos de Jesus,

Hellen Viturino de Jesus,

Professora Dr^a Maria Emília R. A. B. Barros,

Pessoas de valor inestimável,

dedico esse trabalho.

Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo”.
(Michel Foucault, 2013, p.21)

AGRADECIMENTOS

- ❖ Aos meus pais Jailton Manuel dos Santos e Izabel Viturino, por nunca terem desistido dos filhos, acreditando ser possível formar sujeitos capazes de viverem e sobreviverem em tempos hostis (como os atuais), sem perder o respeito pelo próximo e a fé na bondade.
- ❖ À professora Doutora Maria Emília de R. de A. B. Barros, pelos momentos de aprendizagem intelectual, pessoal, profissional, cultural, sentimental, etc., pois és exemplo de postura profissional e humana. Pretendo tê-la sempre perto para poder aprender sempre mais.
- ❖ Aos professores que acompanharam a minha formação e participaram dela.
- ❖ Às professoras Doutoradas Lílian França e Elza Ferreira, pelas considerações imensuráveis dadas para o melhoramento desse trabalho.
- ❖ Aos meus irmãos Mailson, Márcio, Nelâine e Mesquita, pelo companheirismo e pela chance que me deram de aprender a conviver com tantas diferenças e tanto amor.
- ❖ Ao meu irmão Ionai, por me mostrar que nada é impossível, se quisermos e buscar com afinco e determinação. Obrigada, meu irmão, por todas as vezes que me estendeu a mão, disponibilizou o ombro, o diálogo; por ser exemplo de caráter, fidelidade, dedicação, respeito, honestidade.
- ❖ Ao meu esposo e companheiro Gildo, pela paciência, compreensão, pelo carinho, amor. Agradeço por estar comigo nos momentos de incerteza. É na dificuldade que reconhecemos quem, realmente, é companheiro. Além de tudo, está comigo na mais bela empreitada da vida: ter filho. Nossa filha, nossa princesa Hellen.
- ❖ À pequena Hellen, por me dar ânimo, força e coragem para seguir sempre. Por renovar minha esperança em dias melhores.
- ❖ Às cunhadas Sônia Alves e Katiana Leite, pelo apoio, conversas e conselhos;
- ❖ Aos sobrinhos Sheyzi, Márcio Júnior, Madson, Pyetro, Maisa, Isabelly.
- ❖ Aos amigos que, mesmo com as ausências, mantiveram-se presentes com a oração, o pedido de “bons fluidos”, a torcida: Fernanda Alaíde, Dani Carvalho, Jandira Menezes, Saulo Rafael, Willian Alves, Jorge, Sílvia Patrícia, Magna Simone, Maria Lúcia, Eliszângela, Emanuel Matos.
- ❖ Aos amigos universitários, que possibilitaram momentos memoráveis de discussões acaloradas, discordâncias, nervosismos, dificuldades, risadas, diversão, alegria, superação.
- ❖ Aos amigos que são quase-irmãos: Juli Andrade, Anailde Alves, Sônia Alves, Éverton Jesus, Flávio Passos.

❖ A todos que contribuíram para a minha chegada até aqui: conclusão de mais uma etapa acadêmica. Muito obrigada!!

RESUMO

O nosso objeto de pesquisa consiste em uma análise discursiva da materialidade fílmica “O senhor dos anéis: a sociedade do anel” (2001), integrante da trilogia (literária/ fílmica), do célebre autor J. R. R. Tolkien, sob a direção de Peter Jackson. Propomos compreender as produções de sentidos provenientes do exame dessa película cinematográfica, à luz da Análise do Discurso de orientação francesa. Além do aporte teórico dessa área do saber, atentamos para as relações de poder, de vigilância, de controle, de disciplina, consoante os postulados foucaultianos. Nosso objetivo principal, então, é analisar a *reatualização* de alguns mitos pelo cinema, um suporte veiculador de ideologias. E, como se trata de uma materialidade verbo-visual, estudamos igualmente a relação entre os/as personagens, os ambientes em que se encontram, as cores utilizadas para compor a cenografia, refletindo sobre a *ressignificação* do anel como objeto de desejo, símbolo de poder. Para realizarmos essa análise, empregamos a proposta de Orlandi (1984), segundo a qual há necessidade de delimitarmos o objeto de análise. Nesse sentido, efetuamos cinco *recortes sobre o todo discursivo*: o discurso do/sobre o mito (a Torre de Babel, o ideal do paraíso perdido; o santo Graal), o discurso cristão, o discurso do/sobre a mulher, o discurso do/sobre o poder, da vigilância; o discurso do/sobre a natureza, a fim de construirmos o nosso *corpus* de pesquisa. A partir desses *recortes*, examinamos algumas *imagens* (PÊCHEUX, 1999) e *sequências discursivas*. Nesses termos, a análise consiste em uma inter-relação entre o dispositivo analítico (*os recortes*, a sua *de-superficialização*, as imagens, as *sequências discursivas*) e um dispositivo teórico. Este último tem como base Barthes (2007), Bernardet (1985), Campbell (1990), Cassirer (1972), Charaudeau (2007), Foucault (1997, 2003, 2007, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013), Gregolin (2007), Nazario (2005), Orlandi (1984, 2002, 2012), Pêcheux (1997, 1999), Tressider (2003). Como resultado das análises, verificamos o modo como valores e crenças são reconstruídos, ressignificados por esse / nesse filme. Ressaltamos ainda a forma como algumas situações são (re)colocadas, propiciando a inculcação de determinadas condições humanas existenciais (nos âmbitos da religião, da natureza); constituindo uma microfísica do poder. Constatamos, enfim, a *movência dos sentidos*, dos discursos.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso; Mídia; Mito, Poder/saber.

ABSTRACT

Our research object consists of a discursive analysis of filmic materiality "The Lord of the Rings: the ring society" (2001), part of the trilogy (literary / cinematic), the celebrated author J. R. R. Tolkien, under the direction of Peter Jackson. We propose to understand the production of meanings from the examination of the motion picture film, under French guidance Discourse Analysis. Besides the theoretical basis of that area of knowledge, we look at the relations of power, surveillance, control, discipline, according to Foucault's postulates. Then our primary goal is to analyze the (re)actualization of some myths by cinema, a disseminator support ideologies. And as it is a verbal-visual materiality, also have studied the relationship between characters, the environments in which they are, the colors used to compose the scenography, reflecting on the (re)interpretation of the ring as an object of desire, a symbol of power. In order to realize that analysis, we used Orlandi's (1984) proposed, according to which there is a need to circumscribe the object of analysis. In this sense, we made five cuts on the whole discourse: the discourse of / on the myth (the Tower of Babel, the ideal of lost heaven, the Saint Graal), the Christian discourse, the discourse of / about the woman, on the power of surveillance; the nature discourse, in order to build our research *corpus*. From these cuts, we examine some images (PÊCHEUX, 1999) and discursive sequences. In these terms, the analysis consists of an interrelation between the analytical tool (the cutouts, their (de)superficiality, images, discursive sequences) and a theoretical tool. The last one is based on Barthes (2007), Bernardet (1985), Campbell (1990), Cassirer (1972), Charaudeau (2007), Foucault (1997, 2003, 2007, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013), Gregolin (2007), Nazario (2005), Orlandi (1984, 2002, 2012), Pêcheux (1997, 1999), Tressider (2003). As the result of analysis, we observed how values and beliefs are reconstructed, reinterpreted by the cinema. We still emphasize how some situations are (re) placed, providing the inculcation of certain existential human condition (in the fields of religion, nature); constituting a microphysics of power. We note, finally, the movement of the senses, of the discourses.

Keywords: Speech; Media; Myth, Power / knowledge.

LISTA DE ABREVIACÕES

AD – Análise do Discurso de linha francesa

FD – Formação Discursiva

FI – Formação Ideológica

RD – Recorte Discursivo

RF – Relações de Força

SD – Sequência Discursiva

LISTA DE PERSONAGENS

Aragorn: nome verdadeiro do guardião Passolargo. Descendente da linhagem de Elendil, é filho de **Arathorn** e herdeiro legítimo, em condições de assumir o trono de **Gondor** - cujo governo está nas mãos do regente Denethor, pai de **Boromir**. Este é um dos líderes da comitiva do anel.

Bilbo- hobbit: tio de Frodo Bolseiro. Foi ele quem, através de um truque, apoderou-se do anel de Sauron, até então em poder de Góllun. O poder do anel lhe conferiu longevidade, salvou sua vida diversas vezes.

Boromir: filho mais velho de Denethor, regente de Gondor, é homem de grande bravura. Mas os poderes do anel exerceram uma influência maléfica sobre sua ambição.

Cavaleiros Negros: também conhecidos como **Nazgûl** ou **Espectros do Anel**. Foram outrora nove reis humanos que sucumbiram às tentações suscitadas pela posse de seus respectivos anéis de poder e tornaram-se mortos-vivos, a serviço do **Senhor do Escuro**.

Erwen: princesa élfica que se dispõe a renunciar a sua imortalidade, uma dádiva de seu povo, em nome do amor a **Aragorn**.

Elrond: meio-elfo, senhor de **Valfenda**, organizador do conselho, a partir do qual é decidida a criação da comitiva do anel e sua consequente composição (nove membros). Pai de **Erwen**.

Frodo Bolseiro: um hobbit do Condado que herdou de seu tio, **Bilbo Bolseiro**, o anel do poder, de **Sauron**, comprometendo-se com a missão de destruí-lo na **Montanha da Perdição**.

Gandalf: mago de grande poder e sabedoria, conhecido como "O Cinzento" (pela cor de suas roupas e chapéu, no início do filme) ou Mithrandir, na língua dos elfos. Foi o mentor tanto da aventura de **Bilbo** como da missão de **Frodo**. Líder máximo da comitiva do anel.

Galadriel: senhora de **Lóthlorien**, dotada de grande beleza, sabedoria e poderes mágicos. Também é guardiã de um anel, Nenya, o Anel de Diamante, um dos três destinados aos reis-elfos. Mulher de **Celeborn**.

Gimli: Anão, filho de **Glóin** (um dos 13 anões que viveram a grande aventura com Bilbo Bolseiro). Forte e valente, usa o seu machado com grande perícia nas batalhas contra os **orcs**. Busca pela resolução de uma velha pendência de seu povo contra os **elfos**.

Góllun: nome pelo qual é conhecido aquele outrora chamado de **Sméagol**. Criatura sombria, habitante de uma ilha de pedra, num lago frio, sob as minas dos **orcs**; tornara-se dono do **Anel**, até que o hobbit **Bilbo** o enganou, apossando-se do denominado "precioso".

Legolas: elfo dos povos do norte; usa com grande pontaria o seu arco, com o qual dispara flechas certas contra os **orcs** e contra outros inimigos de **Gondor**.

Meriadoc Brandebuque (Merry): jovem hobbit, companheiro constante de **Frodo**.

Peregrin Tûk (Pippin): jovem hobbit, um dos maiores amigos de Frodo, um de seus mais valentes parceiros.

Sauron: líder todo-poderoso do reino das sombras, sucumbido na batalha contra **Isildur**, rei dos homens. Este lhe tomou o **Anel** por ele (Sauron) forjado, para controlar todos os outros

anéis em poder dos elfos, anões e homens. Com seu enorme poder, este **Senhor do Escuro** conseguiu sobreviver sem um corpo. Sua sombra tomou forma novamente na Floresta das Trevas e ele voltou a ocupar a torre de **Mordor**.

Saruman: velho mago, mestre da ordem de **Gandalf** e seu conselheiro, submetido à influência maligna de Sauron; torna-se líder do reino das sombras.

Sam Gamgi: hobbit, o mais fiel servidor de **Frodo**, seu empenho é essencial ao cumprimento da missão do mestre.

LISTA DE FIGURAS/CENAS

CENAS

- Cena 1: Sobre a descoberta do Anel 39, 60
- Cena 2: Uma festa muito esperada 35, 60
- Cena 3: No Pônei Saltitante 35, 70, 71, 101
- Cena 4: A casa de Elrond 39,62,91,92,101
- Cena 5: Diálogos entre Gandalf e Elrond 42
- Cena 6: A Sociedade do Anel 67,73
- Cena 7: A jornada 90
- Cena 8: A travessia de Moria 36,44,65
- Cena 9: O espelho de Galadriel 41,42,69,73,104
- Cena 10: Em Isengard 38,72
- Cena 11: O grande rio 47,89
- Cena 12: O rompimento da sociedade 46, 95

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 14 |
| CAPÍTULO I – A MÍDIA, O CINEMA E OS MITOS..... | 26 |
| 1.1 A indústria cultural | 27 |
| 1.2 Discurso midiático: produção e disseminação de “verdades” | 29 |
| 1.3 Cinema: a arte mercadológica | 33 |
| 1.4 Cores e sentidos..... | 37 |
| 1.5 Mitos: linguagem e ressignificação | 43 |
| CAPÍTULO II: O PODER E A DOMINAÇÃO DO MUNDO | 54 |
| 2.1 Alguns conceitos basilares na Análise do Discurso..... | 55 |
| 2.1.1 Conceitos basilares da AD: relação entre o <i>dispositivo teórico</i> e o <i>dispositivo analítico</i> | 57 |
| 2.2 A ordem discursiva e o cerceamento do discurso | 62 |
| 2.3 A “fabricação” e a disciplinarização do corpo | 72 |
| 2.4 A vigilância e o grande olho: o Panóptico de Bentham..... | 76 |
| 2.5 Os autores: posições ocupadas pelos sujeitos do discurso | 79 |
| CAPÍTULO III – O FUNCIONAMENTO DOS DISCURSOS DE ‘O SENHOR DOS ANÉIS: A SOCIEDADE DO ANEL’ | 84 |
| 3.1 Procedimentos Metodológicos | 85 |
| 3.2 O discurso do/sobre o mito | 87 |
| 3.3 O caminho do calvário e o discurso cristão | 94 |
| 3.4 O discurso da/sobre a mulher (papel de mãe e esposa amorosa) | 98 |
| 3.5 O discurso do/sobre o poder, da vigilância (o bem <i>versus</i> o mal; o <i>grande olho</i>)..... | 103 |
| 3.6 o discurso da/sobre a natureza (o papel da natureza, a fortaleza das árvores). . | 107 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 110 |
| REFERÊNCIAS | 115 |

|

INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste em uma análise discursiva do filme *O senhor dos anéis: a sociedade do anel*, na interface da Análise do Discurso de linha francesa (mais adiante AD), das contribuições teóricas de Michel Foucault (1997, 2003, 2007, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013) e da teoria acerca do mito (Barthes (2007), Campbell (1990), Cassirer (1972)). Esse estudo surge como a extensão do nosso trabalho de conclusão de curso (TCC), pré-requisito para conseguirmos o grau de licenciatura em Letras Português. Nessa fase da academia, ele foi intitulado como “O olho vigilante, a vontade de poder e a significação mítica em *O senhor dos anéis: a sociedade do anel*”. Nessa ocasião, estudamos a simbologia mítica perpassada na/pela película e, de maneira mais específica, os procedimentos de controle dos discursos presentes no objeto em análise. Essa pesquisa foi apresentada em 2014.1, na Universidade Federal de Sergipe, *Campus* Alberto Carvalho.

O título desta dissertação relaciona-se à trilogia *O senhor dos anéis*, composta pelos filmes: “A sociedade do anel”(2001), “As duas torres”(2002) e “O retorno do rei”(2003). Estas são produções audiovisuais adaptadas da obra literária de Tolkien; configuram-se, portanto, como uma transposição de signos verbais (livro) para signos não verbais e verbais, simultaneamente (no caso, o filme, no cinema); podem ser consideradas, por conseguinte, como uma releitura da obra original. Assim como no TCC, neste trabalho, tratamos da primeira parte da obra de ficção fantástica desse autor, *O senhor dos anéis: a sociedade do anel*, por reconhecermos que a complexidade de análise vai além do nosso trabalho de final de graduação. Na atual pesquisa, houve acréscimos tanto relacionados ao *dispositivo teórico* quanto ao *dispositivo analítico* (ORLANDI, 2012). Grosso modo, acrescentamos estudos acerca do mito, da mídia, sob o prisma da microfísica do poder, ampliando, assim, o escopo de análise do *corpus*. Além disso, adicionamos ao presente trabalho a relação do filme com o autor (Tolkien), à luz de Foucault.

A obra escrita por Tolkien (1930) foi trazida para as telas pelo diretor Peter Jackson, entre 2001 e 2003 (os três títulos), obtendo uma boa aceitação pelo público e pela crítica. Entendemos que a retomada da dimensão mítica deve-se à expansão da mídia cinematográfica, apresentando-nos uma *realidade ficcional* diferenciada, no tocante à produção e à exploração temática, pois, mesmo sendo inspirado nos mitos da cultura celta e buscando a *invenção* de uma cultura mitológica inglesa, possibilita-nos fazer correlações com a cultura ocidental, principalmente no que concerne aos aspectos mitológicos. Nesse sentido,

destacamos a produção fílmica enquanto integrante de uma rede de sentidos, deixando perpassar princípios sociais, políticos e culturais¹.

O filme em análise conta a história da chamada *Terra-Média*, no período da Segunda Era. No início, a narração nos remete ao surgimento dos *Grandes Anéis*, os quais foram entregues aos elfos (três), aos anões (sete), aos homens (nove), reis da Terra Média, na tentativa de proporcionar um equilíbrio entre as relações de poder na Terra. Mas outro anel foi forjado, em segredo, por Sauron (senhor do escuro); tinha força superior aos demais; era dotado de sedução, desejo e poder, para dominar todos os outros povos. Por conta desse desejo de poder, o *anel* buscava voltar para o seu dono (Sauron), pois lhe tinha sido tomado em uma batalha, durante a qual fora derrotado por Isildor, rei de Gondor. Após essa batalha, o *anel* ficou perdido, entretanto, exatamente porque ele mesmo buscava seu dono, o mal se reergueu. Para combater o possível ressurgimento do *mal*, houve a necessidade da formação de uma *sociedade do anel*, com nove participantes (um *elfo*, um anão, um mago, dois homens, quatro *hobbits*). Essa aliança demonstrou força contra o poder desse anel forjado. Então, Frodo², um *hobbit*, dispôs-se a levá-lo até a Montanha da Perdição, onde o *anel* deveria ser destruído e, conseqüentemente, a ameaça de desequilíbrio das relações de poder seria extinta.

Esse filme tem uma duração de 2h e 58min (duas horas e cinquenta e oito minutos), constituindo-se como um longa-metragem. E, em meio às desventuras enfrentadas pelos componentes da sociedade do anel, constatamos a presença de alguns mitos estruturantes da narrativa: o da *Torre de Babel*, referindo-se, principalmente, à relação de poder da língua de *Mordor* sobre as demais; o mito relacionado ao ideal do *paraíso perdido*, haja vista a necessidade de se encontrar um mundo melhor, equilibrado; e um outro, o do *Santo Graal*, a busca pelo objeto sagrado, atentando para o poder das *espadas* utilizadas na luta contra o mal. Observamos igualmente que Tolkien nos remete à cultura celta, numa época medieval, em que há a simbiose entre a mitologia nórdica e uma sociedade pré-cristã, de cavaleiros e senhores. Conta-se a história, então, de um ponto de vista diverso: os representantes de um povo anônimo (*hobbits*) tornam-se os verdadeiros heróis.

¹ Em decorrência do sucesso desses filmes, a essa trilogia foi acrescentada uma outra – *O hobbit* – do mesmo autor e dirigida igualmente por Peter Jackson (20012 a 2014).

² É importante observarmos que, inicialmente, Bilbo Bolseiro deixou todos os seus pertences para Frodo, inclusive o *anel do poder*. Este aceitou conduzi-lo até Valfenda (cidade dos elfos), entretanto, quando chegou lá, decidiram que o anel deveria ser levado à Montanha da Perdição, onde deveria ser destruído. Durante a reunião em que se tomou essa decisão, Frodo se responsabilizou pela destruição do anel, aceitando isso como uma missão.

Quanto à referência ao mito, consideramos o ponto de vista de Cassirer (1972), para quem o mito consiste em uma forma de linguagem que, em contraponto com o *logos*³, estabelece-se de forma silenciosa na essência humana. Ainda segundo esse autor, “[...] a mitologia é, em suma, a obscura sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento, e que não desaparecerá enquanto a linguagem e o pensamento não se superpuserem completamente: o que nunca será o caso” (1972, p. 19). A mitologia, dessa forma, estabelece-se como algo intrínseco ao próprio ser; faz parte das relações do homem com o tempo, o espaço, o mundo⁴. Sob esse viés, a linguagem se faz como uma forma de exteriorização dos mitos que, por sua vez, compõem o imaginário humano. Isso significa que a linguagem mítica se impõe como uma forma de elucidar e mediatizar as relações do homem com a problemática da sociedade da qual faz parte, na tentativa de significar sua condição humano-existencial.

E, na mesma proporção em que é possível identificarmos os mitos nesse filme, podemos constatar as relações hierarquizadas de poder perpassadas neles/por eles. Foucault (2003)⁵, em face do exposto, ensina-nos que essas relações são institucionalmente demarcadas, a partir do lugar e da posição ocupada pelo sujeito⁶ em determinada formação discursiva. Em virtude disso, os conteúdos sobre os quais falamos assim como os lugares de onde falamos são determinados: “[...] não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 2003, p. 09). As relações discursivas, por seu turno, são estabelecidas entre instituições, processos econômicos e sociais, formas de comportamento, sistemas de normas, entre outros fatores. E essas relações colocam o objeto (neste caso, no filme em questão) em um campo de exterioridade. As relações discursivas caracterizam o próprio discurso enquanto prática (FOUCAULT, [1978] 2012).

³ Houaiss (2009) assim define logos: “[...] substantivo masculino de dois números: 1. Rubrica: filosofia: para Heráclito de Éfeso (sV a.C.), conjunto harmônico de leis que comandam o universo, formando uma inteligência cósmica onipresente que se plenifica no pensamento humano. 2. Rubrica: filosofia: no misticismo filosófico de Fílon da Alexandria (sI d.C.), no *neoplatonismo* e no *gnosticismo*, inteligência ativa, transformadora e ordenadora de Deus em sua ação sobre a realidade. 3. Derivação: por extensão de sentido. Rubrica: filosofia, religião: no Evangelho de João, o Deus criador e seu filho, Jesus Cristo, que pode ser entendido como a encarnação no mundo do poder e saber absolutos da razão divina. Obs. Inicial maiúscula”. Entendemos que, neste caso, Cassirer (1972) está contrapondo o *mito* à *religião*.

⁴ Entendemos, porém, que o mito não é concernente ao ser humano, mas é o resultado da necessidade de o indivíduo explicar o seu próprio surgimento, as suas relações com o entorno.

⁵ A Análise do Discurso de linha francesa incorpora esse ensinamento de Foucault.

⁶ Neste trabalho, consideramos o ponto de vista da AD acerca do sujeito *clivado* (está entre a consciência e a inconsciência), uma vez que esta ciência/disciplina estabelece um diálogo com a Psicanálise (Lacan), segundo a qual há um deslocamento da noção de homem para a de sujeito. Em outros termos, o indivíduo (homem) é interpelado pela ideologia em sujeito. Isso significa que o indivíduo, para se constituir sujeito dos seus discursos passa de um estado de S₁ (indivíduo) para S₂ (função discursiva).

Tal como assinalado anteriormente, a narrativa desenvolve-se em torno do embate entre as forças do *bem* e as do *mal*, de modo que ambas requerem o *anel*, mesmo com objetivos distintos. Por conseguinte, comparamos a necessidade de apropriação do *anel* à do discurso. Como bem defende Foucault (2003, p. 10): “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”. Logo, a demanda da narrativa tem como centro o *anel* como o *poder* do qual essas forças (bem *versus* mal) querem se apoderar.

No filme, destacamos ainda a presença de um *grande olho*, que tudo vê. Compreendemos que tal presença, inicialmente, remete-nos à posição ocupada pelos deuses, no Olimpo, os quais tudo viam e ainda controlavam “os seres inferiores” desse lugar. Entendemos que esse *grande olho*, em segundo lugar, remete-nos à *onipresença de Deus* (cristianismo). Essa onipresença pode ser observada tanto no discurso quanto na vida dos seres, na medida em que as suas vidas (comportamentos, valores sociais) estão à disposição da observância e do julgamento divino (sob o jugo da religião). A partir dessa remissão, evidenciamos, na película em análise, os discursos institucionalmente marcados (o da igreja, o do Estado, o da escola), tentando reiterar valores, tais como a aceitação do destino, a crença em forças sobrenaturais, o cumprimento de missões, a obediência, a manutenção de laços de amizade. E, à proporção que tais discursos são (re)instaurados na sociedade, essas instituições exercem um controle, uma vigilância social. É, pois, o que Foucault (1997) denomina de *sociedade disciplinar*.

Essas relações de vigilância e de controle nos reportam, finalmente, ao *Panóptico de Bentham* (FOUCAULT, 1997), figura arquitetural de um mecanismo capaz de estabelecer relações de vigilância e de punição. A partir dessa arquitetura, o monitoramento acontece de maneira simbólica e real, pois o vigiado tem a certeza de estar sendo observado a qualquer tempo, mesmo sem a presença marcada do vigilante. Este, por sua vez, tem sua presença efetivada, simbólica ou empiricamente e, mesmo sem ser visto/identificado pelo vigiado, este tem certeza de que o outro o está vigiando.

As estratégias de controle e de manutenção do poder se modificam e se adéquam ao contexto social em consonância com o tempo e o espaço. Sendo assim, o exercício do poder vai, paulatinamente, deixando de se efetivar de modo agressivo corporalmente, como nos martírios e suplícios dos condenados no século XVII, e passa a se disseminar subrepticiamente nas relações entre as instituições e os sujeitos. Conforme Foucault ([1978] 2012), acerca dessa *tecnologia do poder*, importa saber *como o poder domina e faz obedecer*, isto é, como funcionam suas estratégias e os novos meios que o tornam eficaz. Numa

sociedade disciplinar impositiva, a disciplina entra em crise e perde sua eficácia (decadência da escola, por exemplo), em decorrência disso, há mudanças no exercício do poder. Com as organizações mantenedoras do poder em crise e com a diversidade dos sujeitos que se tornam cada vez mais independentes, as relações passam para o âmbito ideológico e passam a funcionar independentemente da imposição forçosa e agressiva fisicamente.

Consequentemente, na *sociedade disciplinar*, a eficácia da disciplina é alterada, tendo em vista os deslocamentos dos sujeitos nas instituições (como ele obedecia às normas impostas a ele). Eles estão cada vez mais diversos, diferentes e independentes. Isso faz com que haja movimentos de resistência, de modo que os sujeitos se negam a obedecer à *sociedade disciplinar* controladora e rígida. Daí a reconfiguração dos mecanismos de poder, num sistema de retroalimentação: o Estado mantém as bases do poder; as relações de micropoder são alimentadas dentro das instituições e entre os sujeitos (pais e filhos, homens e mulheres, adultos e crianças, saudáveis e doentes). Trata-se, assim, de um poder tentacular, que se espalha, dissemina-se e se mantém nas relações sociais, sob a forma de discursos, símbolos, ideologias, saberes, regras e valores que se alteram e se conformam à *sociedade disciplinar* que, por sua vez, possui estratégias e mecanismos próprios para a manutenção do poder. Entendemos, dessa forma, que, em um sistema sob a direção do neoliberalismo⁷, tal como o capitalista, a disciplina está disseminada, pois o poder está no âmbito ideológico. Eis a definição de poder de Foucault ([1978] 2012, p. 271):

[...] eu diria que o poder não é outra coisa senão uma certa modificação, a forma com frequência diferente de uma série de conflitos que constituem o corpo social, conflitos do tipo econômico, político. Portanto, o poder é como a estratificação, a institucionalização, a definição de técnicas, de instrumentos e de armas que servem em todos esses conflitos, é isto que pode ser considerado, em um dado momento, como uma certa relação de poder, um certo exercício do poder.

Sob essa perspectiva, a mídia, enquanto instituição, corrobora esse modelo social, agindo como difusora de discursos, de ideologias. Consequentemente, ambos (discursos, modelo social) caem em circulação e são naturalizados, entendidos como *verdadeiros*. Quanto a esse aspecto, analisamos as relações de poder, os procedimentos de controle que

⁷ Houaiss (2009) assim define neoliberalismo: substantivo masculino. Rubrica: economia, política. 1. doutrina proposta por economistas franceses, alemães e norte-americanos, na primeira metade do sXX, voltada para a adaptação dos princípios do liberalismo clássico às exigências de um Estado regulador e assistencialista, que deveria controlar parcialmente o funcionamento do mercado. 2. doutrina, desenvolvida a partir da década de 1970, que defende a absoluta liberdade de mercado e uma restrição à intervenção estatal sobre a economia, só devendo esta ocorrer em setores imprescindíveis e ainda assim num grau mínimo.

cerceiam a produção, a circulação dos discursos em toda sociedade (FOUCAULT, 2003), destacando a circulação discursiva pela/na mídia (televisão, cinema, rádio, internet). Esta é considerada um meio propício para fazer com que determinados discursos sejam propagados e disseminados na sociedade, de forma controlada. A indústria cinematográfica, por sua vez, investe cada vez mais em superproduções, conseguindo atingir uma enorme quantidade de pessoas.

Tal como nos ensina Bernardet (1985), o cinema é um fato de linguagem, com peculiaridades que lhe conferem significação/sentido em sua composição textual. De tal forma, a produção fílmica é composta por unidades menores – enunciados –, que se ligam a outras, harmonizando o discurso fílmico. Há ainda outros elementos que colaboram para a construção do(s) sentido(s), tais como: a luz, a câmera, os sons, a composição dos espaços e a disposição das cores, o roteiro, o figurino, a maquiagem. Esses elementos são imbricados na linguagem cinematográfica para que haja uma conotação específica na produção final da película. Nesse movimento, o filme assume *status* de linguagem fictícia, em que o sujeito consegue encontrar uma realidade imaginária, projetando-se naquilo que vê.

Diante dos argumentos arrolados acerca do filme em estudo e da fundamentação teórica na qual estamos pautados, situamos a nossa pesquisa na interface do estudo dos mitos, das relações de poder institucionalmente marcadas, bem como da utilização desses aspectos pela mídia. Este estudo tem, prioritariamente, base na Análise do Discurso, mas conta com as contribuições dos postulados teóricos do filósofo francês Michel Foucault (1997, 2003, 2009, 2010, 2011, [1978] 2012, 2013), principalmente, no que diz respeito às relações de poder/saber, da pesquisa arqueológica.

Consoante Foucault (2013, p. 34), o gesto arqueológico é uma investigação acerca das similitudes da constituição de determinados sentidos, isto é, busca-se o fio condutor que perpassa diferentes discursividades. Esses sentidos estão no próprio discurso. Ainda segundo Foucault (2003), devemos, em uma análise discursiva, tratar das condições de existência de determinado discurso, estabelecendo suas correlações com outros discursos a que podem estar ligadas; devemos evidenciar, nesse sentido, outras formas de enunciados excluídos por ele, compreendendo-o em sua singularidade e mostrando suas peculiaridades.

A partir das investigações acerca da loucura e das prisões, o filósofo francês (1997, 2003, 2013) nos ensina que o discurso não é neutro, tampouco transparente; a produção dele demanda a existência de mecanismos que o controlam, assim como o selecionam, organizam-no, põem-no em circulação e o redistribuem na sociedade. Tais procedimentos têm por função regular seu aparecimento e sua utilização aleatórios, contendo também os sujeitos

aptos/autorizados a fazerem uso do discurso (FOUCAULT, 2003).

No que concerne ao desenvolvimento desta pesquisa, os procedimentos metodológicos adotados são de cunho qualitativo, tendo em vista o objeto em questão, de sorte que a nossa investigação consiste em observar o discurso enquanto encadeamento de vários acontecimentos. Consoante Foucault ([1978] 2012, p. 248), o discurso consiste em “[...] uma série de acontecimentos, como acontecimentos políticos, através dos quais o poder é vinculado e orientado”. Consequentemente, é importante saber de que modo as relações institucionais, políticas, sociais estão direcionadas a um determinado objetivo.

Ainda no que se refere à análise do discurso, percebemos que, a partir de um texto, podemos produzir múltiplas significações, haja vista a existência da polissemia; de igual forma, a partir dele (do texto), podemos apreender mais de um efeito de sentido (discurso, segundo a AD francesa). Nesse contexto, esclarecemos que concordamos com o ponto de Orlandi (1984), para quem o texto é uma unidade de sentido, cujas relações não são lineares. Dessa maneira, tal como propõe essa estudiosa, passamos do domínio da segmentação (disposição linear do texto) para o do *recorte* (inexistência de passagem automática entre as unidades), analisando o texto (no caso, o filme em estudo) como um todo. Por conseguinte, organizamos nossa análise em cinco *recortes discursivos* - discurso do/sobre o mito (a Torre de Babel, o ideal do paraíso perdido, o santo Graal), o discurso cristão, o discurso do/sobre a mulher, o discurso do/sobre o poder, da vigilância; o discurso do/sobre a natureza - ou seja, *fragmentos de uma situação discursiva* em que se correlacionam linguagem e situação. Conforme Orlandi (1984, p. 14): “O recorte distingue-se do segmento porque o segmento é, simplesmente, uma unidade ou da frase ou do sintagma etc. [...] quando se trata dos recortes, [...] não há uma passagem automática entre as unidades (os recortes) e o que elas constituem”. Ainda com relação ao aporte teórico-metodológico deste trabalho, levamos em conta as orientações de Orlandi (2012) acerca da construção de um dispositivo de análise do discurso, constitutivo dessa forma de interpretação. Segundo essa abordagem, o analista do discurso deve seguir estes encaminhamentos:

[...] colocar o dito em relação ao não dito, o que o sujeito diz em lugar com o que é dito em outro lugar, o que é dito de um modo com o que é dito de outro, procurando ouvir, naquilo que o sujeito diz, aquilo que ele não diz mas que constitui igualmente os sentidos de suas palavras (ORLANDI, 2012, p. 59).

Essa linguista defende também que a construção desse dispositivo resultará na mudança de posição do *leitor* para a de *analista do discurso*. E, a partir dessa mudança de posição, o analista pode compreender melhor o “movimento da interpretação”, os “efeitos da

interpretação” e os “limites da interpretação”. Além dos aspectos mencionados, numa análise discursiva, Orlandi (2012) atenta para a importância da construção do *corpus*, pois este está diretamente ligado à análise; faz a seguinte advertência: “[...] decidir o que faz parte do corpus já é decidir acerca de propriedades discursivas” (2012, p. 63). Acrescenta a essa advertência a importância de organizar o *corpus* segundo o ponto de vista do analista, consoante as perguntas que norteiam a pesquisa. A referida analista reitera ainda a relevância da relação do *dispositivo teórico* com o *analítico*. Como bem argumenta essa estudiosa (2012, p. 64): “Daí a necessidade de que a teoria intervenha a todo momento para ‘reger’ a relação do analista com o seu objeto, com os sentidos, com ele mesmo, com a interpretação”.

Ela adverte igualmente que, na análise da superfície linguística, o objeto discursivo sofre um tratamento de análise superficial. A partir de então, o discurso passa a ser *de-superficializado*. Entretanto, para atingirmos essa *de-superficialização*, devemos buscar *pistas* para compreendermos o modo como o discurso estudado se textualiza, “através dos vestígios que deixa no fio do discurso” (ORLANDI, 2012, p. 65). A *de-superficialização* do discurso consiste, pois, em eliminar as marcas do esquecimento nº 2⁸, o qual cria a impressão de que determinado enunciado só é e pode ser dito daquela maneira; não de outra. Quanto a esse aspecto, Orlandi defende o seguinte argumento:

[...] o objeto discursivo não é dado, ele supõe um trabalho do analista e para se chegar a ele é preciso, numa primeira etapa de análise, converter a superfície linguística (o corpus bruto), o dado empírico, de um discurso concreto, em um objeto teórico, isto é, um objeto linguisticamente de-superficializado, produzido por uma primeira abordagem analítica que trata criticamente a impressão de “realidade” do pensamento, ilusão que sobrepõe palavras, ideias e coisas (2012, p. 66).

Foucault (2003), por seu turno, também traz à baila questões referentes à análise discursiva. Ele propõe quatro regras para o método de análise, quais sejam:

- I. o *princípio de inversão*, o qual consiste na fonte dos discursos, na noção de expansão e de continuidade;
- II. o *princípio de descontinuidade*, ou seja, “[...] os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem” (FOUCAULT, 2003, p. 52-3);

⁸ O esquecimento nº 2 pode ser definido como o esquecimento enunciativo, que faz com que o sujeito produza uma impressão ou uma ilusão da realidade do pensamento, passando a achar que tal enunciado só pode ser dito daquela forma e não de outra. Consoante Orlandi (2012, p. 35): “[...] este é um esquecimento parcial e semiconsciente e muitas vezes voltamos sobre ele, recorremos a esta margem de famílias parafrástica, para melhor especificar o que dizemos. [...]”.

- III. o *princípio de especificidade*, no qual o discurso deve ser concebido como prática, não se deve transformá-lo em um “jogo de significações prévias” para assim encontrar a regularidade discursiva;
- IV. o da *exterioridade*, no qual o analista deve ver o discurso a partir de suas condições externas de possibilidades.

Com essas quatro noções, esse filósofo propõe que a análise do discurso esteja articulada não como “história viva”, conceito com o qual alguns filósofos trabalhavam, mas como o “trabalho efetivo dos historiadores” (FOUCAULT, 2003, p. 57). Conclui, então, seu pensamento afirmando o seguinte: “[...] a análise do discurso [...] mostra à luz do dia o jogo de rarefação imposta, com um poder fundamental de afirmação, rarefação, enfim, da afirmação e não generosidade contínua do sentido, e não monarquia do significante” (2003, p. 70).

A partir dessas colocações sobre em que consistem os *recortes discursivos*, sobre como podemos analisar o discurso, efetuar a sua *de-superficialização*, contemplar *as regras de análise discursiva*, organizamos assim as nossas análises: primeiramente, relacionamos a materialidade fílmica ao discurso mítico, observando os mitos perpassados no/pelo filme. Em seguida, colocamos os mitos frente às instituições que utilizam os discursos perpassados nele/por eles; observamos o filme quanto às relações de poder-saber, a partir dos ensinamentos de Foucault (1997, 2003, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013). Como mencionado, para tal análise, efetuamos os seguintes *recortes discursivos*, com base na *intervenção* do dispositivo teórico no *dispositivo analítico*:

- o discurso do/sobre o mito (a presença dos mitos na obra de Tolkien). Quanto a esse discurso, reiteramos que trabalhamos com os seguintes mitos:
 - a *Torre de Babel*, estudando, principalmente, a relação de poder da língua de *Mordor* sobre as demais;
 - o *paraíso perdido*, observando o encontro de um mundo em que as forças de poder estão controladas;
 - o *Santo Graal*, demanda mítica dos cavaleiros da Távola Redonda, atentando para o poder das *espadas* utilizadas na luta contra o mal;
- o *discurso cristão* (proteção e sofrimento, o caminho do calvário percorrido pelo portador do anel – figura messiânica, referência cristã);
- o *discurso da/sobre a mulher* (papel de mãe e esposa amorosa);
- o *discurso do/sobre o poder, da vigilância* (o bem *versus* o mal; o *grande olho*);

- *o discurso da/sobre a natureza* (o papel da natureza, a fortaleza das árvores, relação com o meio ambiente e a sustentabilidade).

Todos esses *recortes discursivos* compõem a nossa análise, no Capítulo III. E, para darmos conta do estudo desses recortes, debruçamo-nos sobre a produção fílmica, sob o olhar da mídia cinematográfica e da utilização dos mitos. Para tanto, elaboramos as seguintes perguntas de pesquisa: *quais as possíveis simbologias do anel? Qual a possível relação entre a sociedade do anel e a do discurso? Que possíveis efeitos de sentido são construídos a partir da relação do filme com os mitos apresentados? Como os mitos ajudam a construir os saberes das FDs? Por que a mídia cinematográfica tem trazido os mitos à tona reiteradamente?* Esses questionamentos são respondidos ao longo das nossas análises e, depois, retomados, resumidamente, nas considerações finais.

Como mencionado anteriormente, à luz das questões acima elencadas, nosso trabalho pretende adentrar o universo mítico/discursivo. Esses universos se imiscuem no filme, nosso *corpus* de pesquisa. Objetivamos elucidar as manifestações míticas, a partir das representações da formação de uma demanda protetora do anel; da vigilância em relação ao anel, ao mundo; das cores (claras *versus* escuras) utilizadas na produção; da representação dos *elfos*, dos animais, da sabedoria; da busca pelo paraíso perdido, do eterno retorno. Esse conjunto serve de painel para a prospecção dos discursos intrínsecos à narrativa.

Com efeito, situamos, ainda, o cinema enquanto mídia de reprodução do discurso; buscamos tecer reflexões acerca do(s) sentido(s) do mito na sociedade. Igualmente, observamos a analogia entre o anel e o conceito de discurso, enquanto sinônimos de poder; estudamos as relações de poder existentes entre os componentes da *sociedade do anel*; analisamos quais discursos institucionalmente marcados são reproduzidos na película; investigamos a disposição do aparelho disciplinar em consonância com a vigilância. Logo, para embasar nossas reflexões teórico-metodológicas, dispomos dos estudos de Barthes (2007)⁹, Bernardet (1985), Campbell (1990), Cassirer (1972), Charaudeau (2007), Foucault (1997, 2003, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013), Gregolin (2007), Nazario (2005), Orlandi (1984, 2007, 2002, 2012), Pêcheux (1999) e Tressidder (2003).

A relevância desta pesquisa consiste no fato de estarmos analisando a simbologia mítica em consonância com a discursiva, observando a disposição de linguagens distintas (cinema, mito) no seio social, a partir do filme *O senhor dos anéis*: a sociedade do anel. Tal

⁹ Partindo do pressuposto, segundo o qual “[...] a análise do discurso interessa-se por práticas discursivas de diferentes naturezas: imagem, som, letra etc.” (ORLANDI, 2012, p. 62), lançamos mão das teorias de Barthes (2007), com o fim de estudarmos o mito e, a partir desse estudo, relacionarmos o mito ao filme estudado.

produção, conforme Nazario (2005), inaugura uma nova fase no rizoma cinematográfico. Sucesso de bilheteria e muito bem aceito perante a crítica, a película se destaca por sua grandiosidade e composição complexa, numa trama mítica que instiga reflexões concernentes à visão atual do homem e suas relações com o imaginário, com o mundo através da(s) linguagem(ens). Enfatizamos ainda a propagação desse filme pelas televisões fechadas e pela venda de DVDs, o que aumenta o número de receptores.

Para atingirmos os objetivos propostos, a tessitura do presente trabalho divide-se em três capítulos, afora esta introdução e as considerações finais:

- **Capítulo I**, “A mídia, o cinema e os mitos”: situamos o cinema e a mídia, configurando-os sob o viés do controle e/ou disseminação de determinados discursos. Tecemos também algumas considerações sobre a utilização das cores pela mídia cinematográfica, sobre a simbologia que ajuda a corroborar os valores e as crenças da sociedade ocidental. Chamamos a atenção ainda para a produção fílmica como um produto cultural complexo que (re)produz sentidos, em conformidade com a lógica econômica, política e social. Ademais, dispomos de algumas teorias da mitologia (CASSIRER, 1972), entendida como linguagem, que busca a explicação reflexiva e filosófica acerca dos acontecimentos, da vida, do homem, do mundo. Sendo assim, compreendemos os mitos como narrativas que buscam o esclarecimento acerca de questões humano-existenciais, além de tratarmos da *reatualização* dos mitos pela mídia e pelas demais instituições propagadoras de discursos (religião, família, escola, por exemplo).
- **Capítulo II**, “O poder e a dominação do/no mundo”: discorreremos sobre os processos de interdição do discurso, haja vista a ligação entre discurso/poder/mídia/controle, à luz dos pressupostos teóricos de Foucault. Destacamos a disciplina como estratégia para o controle dos corpos e para a manutenção do poder. Dentre as particularidades da disciplina, analisamos o controle do tempo, do espaço, da atividade, da composição das forças, das relações entre mestre e aprendiz (organização das gêneses), além da vigilância, do exame e da punição normalizadora que impõem uma sujeição das forças para que haja uma relação de docilidade e utilidade dos sujeitos. Nesse contexto, o controle é exercido sob o ponto de vista de uma microfísica do poder, que se dissipa em todas as relações sociais, institucionais e interpessoais.

- **Capítulo III**, “*“O senhor dos anéis: a sociedade do anel’ nas tramas do discurso”*”: realizamos as análises dos seguintes recortes discursivos: o *discurso do/sobre o mito* (a presença dos mitos na obra de Tolkien); o *discurso cristão* (proteção e sofrimento, o caminho do calvário percorrido pelo portador do anel); o *discurso da/sobre a mulher* (papel de mãe e esposa amorosa); o *discurso do/sobre o poder, da vigilância* (o bem *versus* o mal; o *grande olho*); o *discurso da/sobre a natureza* (o papel da natureza, a fortaleza das árvores). As análises atentam tanto para a resignificação do anel como a do próprio discurso.

CAPÍTULO I – A MÍDIA, O CINEMA E OS MITOS

O que me interessa, no problema do discurso, é o fato de que alguém disse alguma coisa em um dado momento. Não é o sentido que eu busco evidenciar, mas a função que se pode atribuir uma vez que essa coisa foi dita naquele momento. Isto é o que eu chamo de acontecimento. Para mim, trata-se de considerar o discurso como uma série de acontecimentos, de estabelecer e descrever as relações que esses acontecimentos - que podemos chamar de acontecimentos discursivos - mantêm com outros acontecimentos que pertencem ao sistema econômico, ou ao campo político, ou às instituições. Considerando sob esse ângulo, o discurso não é nada além de um acontecimento como os outros, mesmo se, é claro, os acontecimentos discursivos têm, em relação aos outros acontecimentos, sua função específica (FOUCAULT, 2012 [1978], p. 249-50).

Neste capítulo, refletimos sobre a mídia como suporte para a circulação de discursos e a sua consequente naturalização de sentido. Destacamos, dessa forma, o cinema como um dos principais veículos atuantes nessa produção, naturalização de discursos e de sentidos. Quanto a esse aspecto, consideramos o contexto histórico do seu surgimento, a elaboração de um produto cultural muito complexo (o filme), com peculiaridades e especificidades de uma linguagem capaz de (re)elaborar sentidos, em conformidade com a lógica econômica, política, social. Dentre as suas particularidades, ressaltamos a utilização das cores na construção de múltiplos sentidos, na película em estudo.

Trazemos à baila também considerações acerca da simbologia mítica, considerando-a como uma linguagem. Entendemos o mito, portanto, como uma narrativa elaborada com o fim de entender/explicar os fatos existenciais do homem. Constatamos, assim, que os mitos vêm sendo *reatualizados*¹⁰ constantemente pela mídia cinematográfica, pois trazem consigo a possibilidade de servirem como ensinamentos, auxiliando, com isso, a manutenção de discursos institucionalmente marcados, bem como de valores sociais, políticos e econômicos, além de interesses das instâncias que regulam a circulação e propagação desses mesmos discursos.

Iniciamos as nossas discussões com a indústria cultural apresentada a seguir.

¹⁰ Consoante Foucault (2009), o autor empírico responde pela coerência que é dada ao texto, à obra. Destarte, a questão da autoria ultrapassa a linearidade do texto e recorre a discursos *ditos e esquecidos*, para a formulação dos sentidos. Sendo assim, trata-se de uma *função-autor*, assumida pelos sujeitos, de modo que, a partir dela os discursos retornam, sob formas diferentes, em um domínio novo. A essa reinserção do discurso em um dado momento, Foucault (2009) chama de *reatualização*. Para que haja essa movimentação (de ida e volta de determinado discurso), é necessário que ocorra o esquecimento constitutivo do próprio discurso.

1.1 A indústria cultural

Para falarmos em produto cultural, antes é necessário explorar o contexto em que este emerge. Salientamos o período de grande impulso do desenvolvimento tecnológico e econômico para os países que adotam o capitalismo como sistema que rege a economia. As transformações de ordem econômica, mais especificamente as ligadas à produção, aconteceram a partir do final do século XVIII, inicialmente na Inglaterra. A substituição do trabalho artesanal pelo uso de máquinas, da madeira e de outros biocombustíveis pelo carvão, o uso crescente da energia a vapor, a fabricação de novos produtos químicos são algumas das principais mudanças ocasionadas pela chamada Revolução Industrial.

O período de transformações tecnológicas e econômicas estendeu-se até os dias atuais¹¹ e apresenta a seguinte periodicidade: a primeira etapa ocorreu entre 1760 e 1860, sendo limitada à Inglaterra. Nessa época, o aprimoramento das máquinas a vapor contribuiu para a continuação da Revolução. A segunda etapa se deu no período de 1860 a 1900, com a industrialização de outros países, como a Alemanha, a França, a Rússia e a Itália. O emprego do aço, a utilização da energia elétrica, dos combustíveis derivados do petróleo, a invenção do motor à explosão, da locomotiva a vapor e o desenvolvimento de produtos químicos foram as principais inovações desse período. A terceira etapa da Revolução Industrial, por sua vez, considera os avanços tecnológicos dos séculos XX e XXI, a microeletrônica (computador, engenharia genética, telefonia celular) como os fatos mais relevantes.

A partir da segunda metade do século XIX, acrescenta-se ao quadro da Revolução a existência de uma economia de mercado capitalista, isto é, uma economia baseada no consumo de bens, com pouca ou nenhuma intervenção do Estado. Esse processo avança para a cultura, de modo que ela passa a ser objeto/bem de consumo, como explicita Barbosa (2004, p. 02):

Em essência, significa a transformação da mercadoria em cultura e da cultura em mercadoria, ocorrida em um movimento histórico-universal, que gerou o desenvolvimento do capital monopolista, dos princípios de administração e das novas tecnologias de reprodução (sobretudo a fotografia e o cinema). Em linhas gerais, a indústria cultural representa a expansão das relações mercantis a todas as instâncias da vida humana.

¹¹ Não há um consenso entre os historiadores no tocante à periodicidade da Revolução Industrial, no entanto, as transformações tecnológicas e econômicas continuam modificando a sociedade e o modo de vida das pessoas. Informação encontrada no seguinte site: <http://www.sohistoria.com.br/resumos/revolucaoindustrial.php> (acesso em 07/01/2016, às 19h26).

Nesses termos, a indústria cultural surge com contornos comerciais, os seus produtores almejam atingir o maior número possível de adeptos, pois o valor do produto se manifesta também pela popularidade e pela procura, o que gera, consequentemente, lucro ou prejuízo aos empreendedores. Com efeito, diante da proliferação das mercadorias como a produção cinematográfica, por exemplo, elas são, paulatinamente, *massificadas*, para que a plateia seja composta por pessoas que compõem classes sociais distintas, isto é, visa-se a uma abrangência quase em escala global. Podemos citar, como evidência dessa *massificação*, a utilização de legenda e a dublagem, facilitando o acompanhamento do enredo dos filmes por boa parte das pessoas (mesmo as sem escolarização, pois assistem às versões dubladas).

Segundo Teixeira Coelho (1993), a indústria cultural tem como produto “bens culturais”, de modo que essa cultura industrializada traz em si dois traços marcantes: a reificação¹², ou transformação em coisa, e a alienação¹³. O padrão a ser avaliado por essa sociedade é a coisa, o bem, o produto, portanto, tudo se transforma em coisa, inclusive o homem. Este pode ser um homem alienado, pois não dispõe de tempo livre, nem de instrumentos teóricos que lhe possibilitem fazer a crítica de si mesmo, da sociedade. Tal debilitação, consoante Zuin (2001), é resultado de um processo social que prima pela universalização do princípio da lógica da mercadoria. Em decorrência disso, dificultam-se a reflexão, o pensamento crítico, mas não os impedem de existir. Assim, devemos considerar a possibilidade de haver *resistência* a essa cultura, nos termos de Foucault (2012).

A partir dessa explanação, destacamos que os meios de comunicação de massa (ou os veículos da indústria cultural) apresentam um potencial reprodutor e mantenedor de normas sociais. Ainda consoante Teixeira Coelho (1993), dentre as funções exercidas pela indústria cultural está a *narcotizante*, através da qual se efetiva o *masculinismo de realidades intoleráveis*. Além desta, destacam-se o reforço das normas sociais e o continuísmo social.

Tendo em vista o nosso *corpus*, atentamos para o fato de que o suporte utilizado para a veiculação dessa cultura é o cinema, pois este foi a primeira modalidade cultural voltada para as massas. Como afirmado anteriormente, na película em estudo, ressaltamos a *reatualização* dos mitos pela mídia cinematográfica, cujo foco é a reiteração de princípios morais, normas sociais, procedimentos disciplinares.

¹² Reificação pode ser entendida como uma forma particular de alienação, na medida em que se trata de um processo que implica a coisificação das relações sociais, pois sua natureza é expressa através de relações entre objetos de troca. O conceito foi desenvolvido por Lukács (1989) e trabalhado também pelos integrantes da Escola de Frankfurt.

¹³ Alienação – é o oposto do pensamento crítico. O sujeito não compreende que é formador da sociedade e aceita tudo sem questionar.

No item seguinte, discorreremos sobre o discurso midiático, dando prosseguimento à construção do nosso dispositivo teórico.

1.2 Discurso midiático: produção e disseminação de “verdades”

As mídias são instâncias que integram, em suas diversas lógicas, comunicação e informação. Essas lógicas podem ser de ordem econômica, tecnológica, simbólica, de maneira que, ao veicularem um acontecimento, as mídias constroem uma representação que ocupa lugar de realidade. O universo midiático se instaura como uma instância que subsidia várias áreas do conhecimento, tais como o *marketing*, a tecnologia, a sociologia, a pedagogia e o próprio mundo midiático (CHARAUDEAU, 2007).

Nesse contexto, o homem tenta tornar inteligíveis os fenômenos naturais e sensíveis, fundamentando-se em representações racionalizadas de sua existência. Desenvolvem-se, com isso, dois modos principais de constituição do saber, de conhecimento: aquele, a partir das práticas vividas, elaborando uma explicação do mundo fenomenal, através de percepções; o de conhecimento, a partir dos dados científicos e técnicos, que tentam explicar o mundo, com um instrumental intelectual (cálculo, discurso de explicação). Ambos se diferenciam do saber a partir das crenças, visto que estas consideram o olhar subjetivo, numa tentativa de avaliação, de apreciação do mundo (CHARAUDEAU, 2007).

No filme em estudo, observamos a presença constante de figuras, de símbolos que apelam para a crença dos sujeitos/espectadores, como, por exemplo, Frodo, Samwise, Erwen, Gandalf, dentre outros. Estes personagens/enunciadores¹⁴ exibem determinadas características impregnadas de valores privilegiados socialmente (bondade, sabedoria, obediência, solidariedade, amizade etc.). Em contrapartida, outros personagens/enunciadores apresentam traços de desvalorização social (ambição, desejo de se sobrepor aos companheiros, crueldade, desobediência etc.), por isso, na trama, não conseguem êxito em seus intentos (Boromir e Saruman, por exemplo). Entendemos que o confronto entre esses personagens configura a relação *bondade/maldade*, existente nos discursos em circulação. E, como estão presentes na trama, são *reatualizados* socialmente.

¹⁴ Quando colocamos a relação personagens/enunciadores, estamos trabalhando na perspectiva da **posição** (imaginária) que esses sujeitos assumem no filme. Entendemos que o sujeito enuncia de um lugar social (FD), de uma posição (imaginária).

E, na medida em que as crenças se inscrevem numa instância enunciativa informativa, colaboram para que os julgamentos sejam compartilhados, interpelando os sujeitos, induzindo-os a tomarem posições sobre a informação que está sendo colocada. Destacamos, nesse contexto, a problemática da *representação*, que se dá na relação percepção/construção do real, tal como nos ensina Charaudeau (2007). É nessa relação que os sistemas de valores, as normas e os desejos sociais são postos em evidência.

Em decorrência disso, devemos atentar para a distinção entre *valor de verdade* e *efeito de verdade*. O *valor de verdade* não é de ordem empírica, pois se realiza a partir de uma construção explicativa, elaborada com o apoio de uma instrumentação científica; este valor é definido como o “saber comentar o mundo” (CHARAUDEAU, 2007, p. 49). Enquanto isso, o *efeito de verdade*, para o mesmo estudioso, liga-se a uma construção subjetiva do sujeito em relação ao mundo; é compartilhado pelos membros do grupo e julgado como verdadeiro. Prende-se, dessa forma, a um saber de opinião e não de evidência (caso do valor de verdade). Nesses termos, a verdade e a crença estão imbricadas no imaginário de cada grupo social; o crédito dado ao informador leva em conta sua posição social, seu papel, sua representatividade para com o grupo.

Com isso, a mídia promove uma movimentação de sentidos, uma ressignificação de imagens enraizadas no imaginário, num movimento entre a rememoração e o esquecimento. Tal movimento faz com que determinadas figuras sejam recolocadas, postas em circulação, permitindo os movimentos interpretativos, bem como as retomadas e os deslocamentos de sentidos. Nasce dessa movimentação o efeito de pertencimento e de produção de identidades. Atentamos, então, para a argumentação de Gregolin (2007, p. 17) acerca da relação de mediação feita pela mídia:

O que os textos da mídia oferecem não é a realidade, mas uma construção que permite ao leitor produzir formas simbólicas de representação da sua relação com a realidade concreta. [...] Como o próprio nome parece indicar, as *mídias* desempenham o papel de mediação entre seus leitores e a realidade.

As formas simbólicas privilegiadas pela mídia, por seu turno, são organizadas e distribuídas em consonância com interesses sociais, culturais, econômicos e políticos. Estes são condizentes com os discursos *disciplinarizantes* que visam induzir o sujeito a aceitar um modelo preconstituído de comportamentos e situações. No que diz respeito à relação economia e informação, ressaltamos a ligação do saber e do poder, analisando a maneira como os mecanismos de poder se engendram e agenciam a produção de um determinado saber. Entendemos, portanto, que existe uma produção de *verdades* que, por sua vez, ocorre em

consonância com o poder e seus mecanismos. Logo, o poder, de acordo com Foucault (2012), constrói uma verdade e a naturaliza.

A mídia também colabora para a instauração e a manutenção da ligação do poder com o saber, na medida em que se utiliza da elaboração de uma linguagem que se diz *neutra* para afirmar/reafirmar valores e verdades instituídas, ligados/as, pois, aos seus próprios interesses. Produz, dessa maneira, *efeitos de verdade* ligados ao sistema de informação: por exemplo, quando um fato é divulgado pela TV, pelo rádio ou por qualquer instância informativa, é tido como verdadeiro, devido às condições da enunciação.

Remetemos tais considerações aos argumentos de Foucault (2012), ao trabalhar na interface do saber e do poder, da verdade e do poder. Essa *verdade* é entendida como o conjunto de procedimentos que permitem ao indivíduo proferir enunciados considerados verdadeiros. Sendo assim, há regiões em que tais procedimentos são codificados e regulados (o domínio científico e o midiático). Atentamos, nesse sentido, para o fato de que há uma ligação da mídia com o poder/saber, quando, como defende Foucault (1997, 2012, 2003), as relações de poder são dispostas na sociedade de maneira tentacular, alcançando os sujeitos em suas microrrelações. Desse modo, a relação saber/poder/mídia se dá de forma pulverizada, e a mídia, como veiculadora de produções audiovisuais, cujo objetivo é disseminar informação, entretenimento, comunicação, é utilizada para perpetuar interesses políticos, econômicos, construindo, a partir desses interesses, o seu próprio discurso: o discurso das mídias.

Para provar a veracidade das informações, a mídia recorre igualmente ao imaginário, buscando nas representações a garantia do que é dito. Cada uma das mídias busca a adesão da maior parte do público (instância da recepção), utilizando-se de mecanismos sedutores. Esses mecanismos, por sua vez, estão embasados em princípios ideológicos, em valores de crenças. Desse modo, o discurso das mídias (o da *informação*) está estritamente ligado à instância do poder (CHARAUDEAU, 2007).

O cinema, tal qual a televisão, dispõe das seguintes matérias significantes: a imagem, a palavra e o som. Essas matérias possuem uma organização interna própria, numa relação semiológica, cujo funcionamento se dá à proporção que constrói universos discursivos particulares. A imagem, entretanto, pode estar associada a um jogo mais representativo do *sensível*, enquanto que a palavra usa a *evocação*, passando pelo conceitual. Consideramos ainda que a produção cinematográfica visa à *construção de um discurso ficcional*, mesmo que, por vezes, como coloca Charaudeau (2007), esteja baseado em fatos reais.

Consoante esse estudioso, em sua análise acerca do discurso midiático, a imagem produz efeitos de realidade, quando se pressupõe que se trata diretamente do que surge no

mundo; de ficção, quando busca reconstituir, de maneira analógica, um acontecimento passado; de verdade, quando torna visível o que não o era *a olho nu* (são macro e micro tomadas de imagem, em *close-up*, fazendo penetrar o universo oculto dos seres, dos objetos). A mídia do visível, assim, pode proporcionar dois tipos de olhar: um, de transparência, mas ilusório, ao pretender desvelar o oculto; outro, de opacidade, quando permite vislumbrar sua própria semiotização do mundo. No entanto, a mídia do visível é consumida como um único bloco semântico, inscrevendo-se, com isso, como uma instância “a-contemplativa”, pois se revela numa sequenciação temporal breve, orientando o olhar sobre o mundo que se faz ver (CHARAUDEAU, 2007).

Evidenciamos ainda que, para Charaudeau (2007), o discurso das mídias baseia-se em três instâncias: de produção, de recepção e de texto (produto midiático). A primeira, ligada à economia, interfere na produção da informação a ser difundida. É nesse espaço que as condições semiológicas de produção dos sentidos são postas em questão, de modo que os critérios da ordem do discurso midiático são trazidos à baila. A segunda refere-se ao público que *interpreta/compreende as mensagens produzidas*. Em decorrência dessas duas instâncias, ocorre uma terceira: o *produto midiático* ou o *texto*. É nessa instância que o discurso se materializa. Podemos dizer, então, que, ao se analisar um produto/texto midiático, buscam-se os possíveis sentidos materializados nele/a partir dele.

Afora os estudos de Charaudeau (2007), trazemos à baila as considerações de Gregolin (2007), à luz da qual entendemos a mídia como prática discursiva. Por conta disso, para compreendermos seu funcionamento, devemos analisar a circulação de enunciados, as materialidades que compõem os sentidos, as suas articulações com a história, com a memória. Devemos, além disso, acompanhar trajetos históricos de sentidos materializados nas formas discursivas da própria mídia.

Ainda conforme Gregolin (2007), ao acionar recursos discursivos, numa tensão entre memória e esquecimento, a mídia cria a ilusão de *unidade* de sentido. Essa construção midiática permite ao leitor produzir formas simbólicas de representação de sua realidade concreta. A mídia interpela repetidamente o espectador/leitor através de textos verbais e não verbais, elaborando o movimento da história presente, por meio da ressignificação de imagens e palavras radicadas no passado. A rememoração e o esquecimento possibilitam emanar do passado a interpretação contemporânea, pois determinadas figuras são frequentemente recolocadas em circulação, permitindo os movimentos interpretativos, as retomadas de sentidos e seus deslocamentos.

Nesse contexto, atentamos para a *seleção* do dizer. Ao escolher o que deve/pode ser dito, a mídia interdita outros dizeres, configurando um jogo de relações de forças, a partir do qual ela se caracteriza. Os sujeitos são levados a se inscreverem em determinada formação discursiva (e não em outra), sob a atribuição de sentidos fixos à palavra, em um dado contexto histórico, admitindo como natural o que é produzido pela história (ORLANDI, 2002).

A seguir, discutimos sobre o surgimento do cinema, observando, em particular, o seu papel enquanto suporte midiático (CHARAUDEAU, 2007).

1.3 Cinema: a arte mercadológica

A invenção da imprensa móvel, no século XV, marcou o surgimento de meios (indústria cultural, meios de comunicação de massa, cultura de massa), ou o protótipo deles. Esses meios modificaram, ampliaram o caráter de consumo e de cultura, a partir da tecnologia industrial. Nesse momento ainda não se podia dizer que se tratava da existência de uma cultura de massa, visto que o consumo era algo restrito a uma elite de letrados. A indústria cultural só apareceria com os primeiros jornais e, posteriormente, nestes, a cultura de massa, com o romance de folhetim. Esse romance, por sua vez, atingiu um público amplo, com uma característica singular: era feito por aqueles que não o consumiam. Sob esse mesmo viés, outros produtos surgiram para formar o sistema de cultura de massa: o teatro de revista, a opereta e o cartaz (como formas de massificação do teatro, da ópera e da pintura, respectivamente), situando o surgimento da cultura de massa europeia, na segunda metade do século XIX (COSTA, 2006).

Arelado a tais condições, acrescentamos a esse quadro de efervescência da Revolução Industrial a existência de uma economia de mercado baseada no consumo de bens. Nesse contexto, a indústria cultural, os meios de comunicação de massa e a cultura de massa surgem sob o prisma do fenômeno da industrialização. Tal fenômeno, através do modo de produção e da forma de trabalho, determina um tipo particular de indústria (cultural) e de cultura (de massa)¹⁵. Dentre os efeitos exercidos pela indústria cultural, através do seu produto (a cultura de massa), destaca-se a promoção do *continuismo social*, de modo a reproduzir o reforço das normas sociais. Diante das transformações sociais, culturais e econômicas, o cinema surge em meio a inúmeras inovações tecnológicas, a partir da segunda metade do século XIX (implantação da luz elétrica, do telefone, do avião, etc.). Consoante Bernardet (1985), a mídia

¹⁵ Confira o item 1.1 deste trabalho.

cinematográfica desperta paralelamente os interesses da burguesia ascendente do final do século XIX, corroborando seus princípios e valores. Destarte, a apropriação da máquina cinematográfica pela classe burguesa colabora tanto para a propagação dos ideais mercadológicos, como para o alastramento do consumo de produtos de entretenimento.

A invenção do cinema não nasce como algo único, original, pois, em diversos lugares do mundo, estudiosos e pesquisadores buscam a projeção de imagens em movimento (França e Estados Unidos, por exemplo). Consequentemente, ela passou por uma série de reorganizações em sua produção, distribuição e exibição até adquirir convenções de linguagem especificamente cinematográficas (COSTA, 2006). As primeiras exibições de filmes aconteceram em 1893, nos Estados Unidos da América; em 1895, com os irmãos Louis e August Lumière, em Paris. Estes souberam fazer de seu objeto uma atividade lucrativa, vendendo câmeras e filmes.

O cinema dos primeiros vinte anos misturava-se com outras artes e formas de cultura, como o teatro e as atrações de feira. Ainda não conseguia ter uma linguagem particular, específica. Ao passar por transformações ligadas à montagem, os filmes começam a encontrar os elementos, os princípios específicos de sua linguagem (como, por exemplo, o corte para os *close-ups*, a alternância, a contiguidade do olhar e a direção, o contracampo, dentre outros). Nesse sentido, a montagem assume uma especificidade própria nas produções, na medida em que é um elemento fundamental que auxilia o direcionamento da narrativa.

A fase inicial do cinema pode ser subdividida em duas: a primeira (1894 até 1906-1907), quando houve um domínio do chamado “cinema de atrações”. Nessa fase, buscava-se a interpelação direta do espectador, com o intuito de surpreendê-lo. O filme era, então, um espetáculo visual; o exibidor formatava e selecionava as sequências a serem exibidas. A partir de 1905, aparecem os distribuidores, empresários que compravam os filmes das produtoras e os alugavam aos exibidores. Essa ação possibilitou o aumento da disponibilidade de filmes e a consequente diminuição do custo de exibição. Outra consequência do aparecimento dos distribuidores foi a necessidade da ocupação de espaços maiores para a exibição dos filmes, para que atingisse o maior número possível de espectadores e gerasse mais lucratividade. Essas transformações marcam o início de uma atividade cinematográfica verdadeiramente industrial: a divisão de trabalho de operação de máquinas e de confecção dos filmes, a necessidade de ampliação mercadológica, etc.

A segunda etapa da primeira fase do cinema (1906 até 1913-1915) é denominada período de transição. Nessa fase, as empresas produtoras buscam a ampliação do mercado e o aumento do número de seus espectadores. Para tal, investiam na utilização de convenções

narrativas, na construção de novos códigos que pudessem despertar no espectador as motivações e supostas intenções dos personagens, em enredos autoexplicativos e na diversidade de gêneros. Conforme Costa (2006), a expansão das empresas se dá ainda sob o viés do aditamento dos seus interesses, em consonância com os do Estado e de grupos organizados, no tocante a certos temas e a maneiras de abordá-los, estabelecendo-se processos de autocensura e moralização na elaboração de enredos e formatos. Ainda conforme a mesma autora, o cinema se transforma na primeira mídia de massa da história. Esta apresenta duas vertentes: a documentarista, a ficcional. A vertente primeira tem como precursores os irmãos Lumière; a segunda, Georges Méliès.

A partir de 1917, o cinema se torna autossuficiente em relação às outras mídias, passando a assumir grande relevância entre elas. A base para o grande sucesso do cinema, segundo Bernardet (1985), foi, principalmente, a formulação de duas ilusões proporcionadas pela máquina cinematográfica: ilusão de verdade ou impressão de realidade – ao reproduzir a realidade, mesmo que artificialmente, o cinema confere realidade às fantasias, momentaneamente, tal qual nos sonhos; e a ilusão de uma arte objetiva, neutra – ilusão de que a mecânica elimina a participação do homem e assegura a objetividade. Em conjunção com as ilusões e a multiplicação das cópias (tornando o cinema em mercadoria), o cinema tornou-se uma força dominante ideológica e comercialmente.

Em vista das discussões teóricas elencadas, consideramos que as transformações da máquina cinematográfica foram adaptadas às modificações sociais, políticas e culturais de cada país, cidade, sala de exibição dos filmes. Desse modo, ressaltamos, na composição da película, a emergência de determinados discursos que, por sua vez, estão ligados a instâncias de poder. No entanto, esse espaço não é inteiramente pacífico, pois a participação do espectador não é unicamente a de aceitação, mas também pode ser a de crítica acerca do que está sendo veiculado. Nesse contexto, a inserção de princípios e valores morais, políticos, culturais, econômicos que cerceiam as produções é disposta de maneira sub-reptícia, sob o viés da naturalização das relações entre os sujeitos e a “normalidade” das situações de subjugo, como nos traz Xavier (1977, p. 09):

O cinema não foge à condição de campo de incidência onde se debatem as mais diferentes posições ideológicas, e o discurso sobre aquilo que lhe é específico é também um discurso sobre princípios mais gerais que, em última instância, orientam as respostas e questões específicas.

Em suma, o discurso do cinema é composto por imagens, palavras e sons; é um fato de linguagem produzido, controlado de diversas formas, por uma fonte produtora. A

manipulação feita, principalmente na montagem, revela a interferência do sujeito, marcando a presença não das coisas em si, mas como são realizadas e trazidas à baila, sob o viés da não neutralidade do discurso. Quanto a esse aspecto, direcionamos a nossa discussão para as posições ocupadas pelos personagens/enunciadores, na medida em que esses sujeitos sentem a necessidade de aquisição do anel do poder, na trama em análise. A naturalização das oposições sociais, a manutenção, o controle das representações dos grupos são trazidos à baila, ao observarmos a categorização dos sujeitos. Daí a legitimação dos sujeitos para ocuparem determinados lugares, a depender da sua proximidade/ligação com o anel/poder. Os *hobbits*, com exceção de Frodo (o portador do anel), estão dispostos em posições coadjuvantes, de auxílio, de subserviência; Aragorn (herdeiro do trono de Gondor) tem sua posição consagrada, tendo em vista a instituição, a estirpe da qual faz parte (linhagem dos reis de Gondor); Sauron e os seus seguidores fazem parte da vilania, disputam o poder absoluto sobre os demais personagens/enunciadores e vivem, então, segregados, ficando do lado da obscuridade.

Caracterizamos, assim, o cinema como sendo um fato de linguagem, com peculiaridades que lhe conferem significação/sentido em sua composição textual. A linguagem do cinema agrega, em sua composição, outras artes, como a música e a arte visual. Desenvolvem-se, aos poucos, embasando-se, no ato de narrar histórias, a utilização da câmera e os seus movimentos, a dimensão restrita ou ampliada da imagem, a montagem das cenas, denunciando, na produção cinematográfica, uma sucessão de seleções e de escolhas. Destarte, tais elementos são imbricados na linguagem cinematográfica para que haja uma conotação específica na produção final da película. Nesse movimento, o filme assume *status* de linguagem fictícia, em que o sujeito consegue encontrar uma realidade imaginária, projetando-se naquilo que vê. No decorrer do século XX, o cinema passa por várias transformações tecnológicas, incorporando a utilização de som, efeitos especiais, narrativas não lineares. A partir da década de 1950, a indústria cinematográfica liga-se cada vez mais a grandes produtores e, com isso, as películas tornam-se cada vez mais elaboradas.

O *corpus* selecionado para o nosso estudo, como mencionado anteriormente, compõe um dos filmes da trilogia *O senhor dos anéis*; destaca-se, em sua produção, por ter, além de imagens e sons impactantes, uma grandiosidade, composição complexa circundando uma trama mítica que incita reflexões concernentes à visão atual do homem, assim como relações com o imaginário e com o mundo. A produção em questão introduz no rizoma cinematográfico uma dimensão grandiosa (NAZARIO, 2005), uma vez que traz em sua linguagem efeitos, significações, conotações embasadas em mitos nórdicos, possibilitando

leituras diversas, tendo em vista o contexto cultural, político, social no qual a película é exibida. Nela observamos ainda a apropriação, a *reatualização* dos ideais defendidos por Tolkien (exaltação dos elementos da natureza, um modo de vida pacífico); uma *releitura* do que entendemos por uma cultura contra-hegemônica¹⁶. Isso porque o personagem Frodo, ao revelar-se como uma figura messiânica, apresenta valores benévolos, associados aos menos favorecidos socialmente (pobres, operários) que buscam um modo de vida alternativo de sobrevivência. Podemos ainda identificar alguns elementos da contracultura: forma simples e medieval de vida, distinta do caos urbano e da modernidade; culto à natureza, luta contra a poluição. O universo da Terra-Média igualmente se enquadrou no imaginário psicodélico: seres estranhos, magia, nostalgia de um passado pré-moderno, misticismo difuso, contato com as forças telúricas. Da mesma forma, o alcance das (re)adaptações, seja na música, nos jogos, no cinema, privilegia aspectos da contracultura. Estes, porém, são *reatualizados* sob o viés do controle e/ou da manutenção de discursos, próprios aos interesses mercadológicos, políticos e sociais. Por conseguinte, quanto ao nosso objeto de estudo, a música, o cinema, os jogos, os livros, todos continuam a pagar tributo à mitologia complexa, criada por Tolkien, em “O Senhor dos anéis¹⁷”, “O Hobbit” e “Silmarillion”.

No item seguinte, discorreremos acerca das cores, um recurso bastante utilizado no cinema como auxílio na construção dos sentidos.

1.4 Cores e sentidos

No nosso *corpus* de pesquisa, como afirmado, identificamos a luta do *bem* contra o *mal*. No tocante à reprodução cinematográfica, essa luta é corroborada pela instauração de cores contrastantes: o *bem* está ligado diretamente às cores claras; o *mal*, às escuras. Essa reprodução pode promover ainda um confronto entre as opiniões, na medida em que utiliza cores contrastantes. Esse confronto, por sua vez, possibilita que o sujeito repense os valores, a construção de sua própria verdade. Acreditamos, entretanto, em conformidade com Pastoreau (1997, p. 15), que “[...] a cor não é universal, nem na sua natureza nem na sua

¹⁶ Entendemos por cultura contra-hegemônica movimentos que visam à transformação de valores e instituições sociais. A cultura contra-hegemônica atua em várias esferas, inclusive na mídia.

¹⁷ Os filmes dessa trilogia foram produzidos e dirigidos por Peter Jackson e distribuídos pela *New Line Cinema*. Esse projeto cinematográfico é considerado um dos maiores já executados, com um orçamento estimado em \$280 (duzentos e oitenta) milhões de dólares, num tempo total de produção de oito anos. A filmagem dos três filmes foi realizada simultaneamente na Nova Zelândia; eles tiveram, após um ano do seu lançamento no cinema, uma versão em DVD.

percepção”. Ela é um fenômeno cultural que *vive* e *define*, segundo as épocas, as sociedades e as civilizações.

A respeito da cor *per se*, em termos científicos, não há um discurso unívoco acerca do que está sendo produzido e refletido, pois, em estado puro, ela é indefinível. O que se pode definir é o fenômeno da cor, entendido como as condições e o ato de percepção, possibilitando-nos enxergar a sua (da cor) existência. Para que esse fenômeno ocorra, é necessária a presença de três elementos: uma fonte de energia luminosa, um objeto modulador sobre o qual a energia incida (o ar, por exemplo), um órgão receptor (um animal), em que haja um aparelho complexo (com o par olho-cérebro). Caso um desses elementos deixe de existir ou apresente algum defeito, falha, o fenômeno da cor também não existirá. Vale ressaltar ainda que a cor, por ser um produto cultural, não existe, caso não seja percebida, não só no âmbito do feixe de luz, mas também no âmbito do funcionamento do cérebro (este a descodifica), da memória, dos conhecimentos, da imaginação.

Tendo em vista as várias nuances e peculiaridades utilizadas na produção ficcional e midiática, consideramos a utilização das cores no *corpus* em análise, atentando para a simbologia que as cerca na sociedade ocidental. As cores desempenham, na película, significância relevante, haja vista acompanharem e darem relevo a determinados personagens, a cenas que nos remetem a discursos cristalizados. As cenas em que se destacam os personagens com características inocentes, benévolas, puras são revestidas por cores claras, luminosas¹⁸; de modo inverso, as cenas em que os personagens fogem a tais características são recobertas por uma atmosfera obscura, degradada¹⁹, como observamos a seguir.



Cena 02: Uma festa muito esperada (00:07:43) - chegada de Gandalf ao Condado.

¹⁸ Essa relação também nos remete ao ideal do Paraíso Perdido.

¹⁹ Essa relação, por seu turno, remete-nos às profundezas do inferno.



Cena 03: No pônei saltitante (00:46:09) - cavaleiro negro à procura dos *hobbits*.

Nas cenas acima exemplificadas, podemos fazer a seguinte distinção: a primeira imagem nos remete aos discursos da bondade, associada à imagem de um ambiente verdejante, vívido, iluminado, repleto de beleza e felicidade. Esse discurso pode ser observado sob o viés da religião, na medida em que direciona os sujeitos ao paraíso prometido àqueles que se mostrarem obedientes, que sejam capazes de se doar em prol do outro, que primem por valores defendidos por esse discurso (obediência, amizade, doação, bondade, etc.). Já as cores e cenas obscurecidas, sombrias, tenebrosas direcionam a um contexto de degradação, destruição, representação do inferno, conforme a crença no par Céu/Inferno. Os personagens em destaque, neste caso, são associados à maldade, à infelicidade, à condenação a (sobre)viver em situação de malignidade.

De maneira mais específica, destacamos alguns personagens/enunciadores para ilustrar o uso das cores e dos valores adicionados a eles, emoldurando os discursos e os mitos que os preenchem. Destacamos, inicialmente, os magos *Gandalf* e *Saruman*. O primeiro refere-se ao personagem/enunciador que guia os componentes da sociedade do anel durante boa parte do percurso. Remete-nos à imagem mitológica do arauto que anuncia, traz as notícias de terras distantes. Trata-se de uma figura protetora, com vestes claras (inicialmente cinza; posteriormente brancas). A cor cinza nos sugere um sentido de neutralidade e equilíbrio, uma vez que é o misto das cores branca e preta (PASTOUREAU, 1997). Para ultrapassar a neutralidade e assumir caráter de superioridade, *Gandalf* passa por um período de obscuridade, ao cair nas trevas; volta à Terra-Média como um *Mago Branco* (mais poderoso, sábio). A cor branca²⁰, ainda consoante Pastoureau (1997), está associada à pureza, à sabedoria, à infância (inocência), ao divino, à eternidade, aos mágicos.

²⁰ Apesar de trazermos essas relações com essa cor, entendemos que não podemos fechar os sentidos a serem construídos a partir dela. Como mencionado anteriormente, a produção de sentido da cor está intimamente relacionada com a cultura, com a sociedade. Então, há outros sentidos possíveis. Esse é um olhar.



Cena 08: A travessia de Moria (02:04:33) - Gandalf luta com um monstro e cai nas trevas.

Ainda considerando a cena acima (08), reportamo-nos ao discurso religioso, no que se refere às provações que devem ser superadas pelos sujeitos antes de alcançarem as bênçãos desejadas. Observamos tal proposição quando remontados à tradição das promessas religiosas, em que se faz um pedido a Deus e, para que seja atendido, é necessário que o solicitante atravesse um período de privações. Logo, o percurso de *Gandalf* também nos remete às histórias dos grandes missionários e sua luta contra o mal, a fim de atingir a plenitude da bondade. Nesse caso, o personagem/enunciador se constitui o grande protetor não só de Frodo, mas da própria sociedade do anel, *salvando-os* dos piores momentos da sua grande jornada.

Ainda nessa cena (08), elucidamos a representação do fogo, a partir de cujo domínio se originou a sociedade humana. Com o fogo, em sua vida diária, o homem começou a dominar a natureza, os animais. Tem valor representativo também nos cultos: as velas acesas nos templos, as piras, a veste, o fogo do Estado. Historicamente, o culto do fogo é paralelo ao do sol, por as festas do sol e da vida constituírem igualmente a festa do fogo. Ele simboliza, assim, o sol, fonte de vida, de iluminação, símbolo do Ser Supremo (Prometeu). De igual modo, Fênix ressurgiu das cinzas, provocadas pelo fogo, e voltou para a cidade de Heliópolis. No zoroastrismo, o simbolismo do fogo diz respeito à sabedoria e à luz divina. Na bíblia, ele se relaciona à presença divina na vida do cristão: após a crucificação e ascensão de Cristo aos céus, os apóstolos, reunidos, oravam. Nesse instante, foram abençoados pela presença do Espírito Santo, manifesto sobre suas cabeças, como pequenas labaredas de fogo (Atos dos

Apóstolos 02: 2-4). Nesse sentido, podemos comparar *Gandalf* à ave Fênix, à fonte da vida e da luz²¹.

Em sentido inverso ao percurso de *Gandalf*, o *Mago Branco Saruman* é corrompido pelo desejo de dominação do *anel do poder*. Mesmo sendo, inicialmente, um sábio ligado ao eixo do *bem*, ele é interpelado pela vontade de poder e cede à tentação. *Saruman*, então, domina uma cidade (Isengard), colocando-a sob o véu da destruição, do desmatamento da natureza e da criação de monstros – os *Orc's* –, ocupando, assim, o lugar de mestre. Quanto à relação *Saruman* e suas vestes brancas, podemos refletir sobre uma suposta contradição entre essa cor e a percepção social sobre ela. A escolha das vestes brancas nos impõe o estabelecimento de uma relação parafrástica entre essa cor e *outros dizeres* ‘ditos e esquecidos’: “deu um branco”, “passar em branco”. Essas expressões apontam para uma negatividade²² dessa cor, levando-nos a crer que ela não só nos sugere situações boas, mas também as más. Além disso, atentamos para a relação existente entre cor e o contexto em que ela está inserida, pois, no caso da cidade de Isengard, há um misto de aspectos negativos que nos revela também a soma das cores na composição da cor branca, bem como na acepção de *Saruman* às ‘muitas cores’: *Saruman of many colors* (Saruman de muitas cores).



Cena 10: Em Isengard (0:55:40)

Nessa cena, a cidade é revestida por uma atmosfera sombria; tanto a ambientação quanto os seres que habitam o lugar têm uma aparência degradada. Além disso, a

²¹ Pesquisa sobre a representação do fogo (<https://circulocubico.wordpress.com/2008/05/16/o-simbolismo-do-fogo-atravs-do-tempo-culturas-e-religies/>) (Acessado em 07/8/2016, às 16h43min); sobre Prometeu: <http://www.infoescola.com/mitologia-grega/prometeu/> (Acessado em 07/8/16, às 17h35min)

²² Conforme pesquisa: “Por ser a soma de todas as cores é a cor [branca] mais irritante de todas, pois possui todos os efeitos em um só”. Informação retirada do site <http://kharllos.wikidot.com/significado-das-cores-cor-relacoes> (Acessado no dia 18/5/2016, às 00:47).

comunicação entre Sauron e Saruman se estabelece através do Palantír (pedra vidente) e, provavelmente, o Senhor do Escuro vê além do que o mago acredita mostrar.

No tocante aos aspectos naturais, as ambientações da película alternam-se entre lugares com árvores frondosas, cachoeiras, montanhas densas e montanhas com ar seco, de onde a fumaça é expelida (cenas 02 e 04). As cores também caracterizam esses locais. Em determinadas circunstâncias, o verde da natureza e dos campos remete-nos à calma, à esperança, ao sucesso, à felicidade, como no caso da cena 04 apresentada a seguir (PASTEOREAU, 1997). Já as cores desbotadas, como as montanhas esfumaçadas de Mordor, são sinal de pobreza, saturação, desgaste (cena 01). Rememorizam situações de perigo, de medo, de terror, situando-nos na relação mítica céu/inferno.



Cena 04: A casa de Elrond (01:13:23) - em Valfenda



Cena 01: Sobre a descoberta do anel (0:02:20) –
(Imagem da montanha da perdição, em Mordor)

A partir de tal exame, consideramos que os discursos da bondade e da maldade são reiterados, na medida em que há uma recorrência às cores, corroborando a manifestação de discursos instaurados em um momento anterior, no âmbito do *interdiscurso*. Esses discursos,

a partir de uma memória discursiva²³, entram no eixo do *intradiscurso*²⁴, são, pois, *reatualizados* em outro contexto social, político, econômico. As cores, portanto, *movimentam* sentidos instaurados em uma memória. Afinal, como nos ensina Foucault (1997, p. 30): “[...] todo discurso manifesto repousa secretamente sobre um já-dito [...]; já-dito não seria uma frase já (dita) pronunciada, um texto já escrito, mas um ‘jamais-dito’, um discurso sem corpo [...]”.

A observância do princípio das cores como fundamento estruturante das posições ocupadas pelos sujeitos nos leva, pois, a perceber que a tematização do *bem* e do *mal* já é instaurada no nível visual, de modo que a ambientação e as vestimentas configuram a condição humano-existencial das diferentes personagens da trama. Nesse contexto, o seu uso atrai, seduz, faz vender e, por isso, a mídia lança mão delas, como uma possibilidade para agregar sentidos a múltiplos discursos. Nesses termos, ressaltamos a atração e a sedução provenientes do “*dark*”, *sinistro*. O personagem *Sauron* provocou furor entre parte dos fãs da trama e, em decorrência disso, possibilitou vendas de camisetas, canecas, objetos com estampas do *Senhor do Escuro*.

E, dando continuidade às nossas discussões, no item seguinte, trazemos à baila algumas considerações acerca da linguagem mítica.

1.5 Mitos: linguagem e resignificação

Desde a antiguidade, a interpretação mitológica era considerada como a mais alta sabedoria. Serviu como explicação dos acontecimentos, da relação nome-coisa, considerando-se aí uma conexão entre linguagem e mito. Este não é a mutação da história em lenda, nem a aceitação da fábula enquanto história, tampouco se faz uma analogia direta entre a contemplação das configurações naturais e a do poder da natureza. Chama-se mito algo que é condicionado e mediado pela atividade da linguagem (CASSIRER, 1972).

Segundo Campbell (1990), os mitos possuem quatro funções: a função mística, a cosmológica, a sociológica e a pedagógica. A função mística corresponde a desvendar a maravilha do universo, bem como a existência, o espanto frente ao mistério. Nesta função, o

²³ “Memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do preconstruído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra”. (ORLANDI, 2002, p. 31 – 32).

²⁴ Se, o *interdiscurso* corresponde aos discursos *ditos e esquecidos* (o eixo do passado); o *intradiscurso* corresponde aos discursos enunciados na atualidade (o eixo do presente).

mito proporciona a transcendência através das circunstâncias da vida. Quanto a essa função, no *corpus* em análise, a tentativa de transcendência é feita pelos *hobbits*, tendo em vista a missão de destruir o anel em prol de um bem comum (a paz na Terra-Média). Podemos observar também a transcendência na personagem/enunciador *Galadriel*, pois esta é tentada pelo poder do anel, mas não se deixa corromper, protegendo e alertando a demanda acerca dos perigos vindouros. De igual forma, podemos perceber a transcendência do medo de *Gandalf*, quando é arrebatado pelo demônio antigo. Diante da situação, dá-se o crescimento e o mago ressurge do *inferno* para onde fora arrastado, com vestes brancas, tal como anteriormente discutido.



Cena 09: O espelho de Galadriel (02:20:58)

A função cosmológica, por seu turno, diz respeito à apresentação do universo. Sobre esse aspecto, observamos no filme a descrição da genealogia de vários personagens. Além disso, atentamos para a descrição do mundo, a divisão da Terra e das suas Eras. É possível observar ainda uma relação de espelhamento entre o mundo dos *elfos* e o da Terra-Média.

Consoante Foucault (2007), esse espelhamento chama-se *emulatio* e atua imóvel, à distância. É uma espécie de geminação natural em que os elos não formam uma cadeia, mas sim círculos concêntricos, refletidos e rivais. Percorre em silêncio os dois mundos. Na película, observamos essa relação entre a terra dos *elfos*, perfeita, terra da *semelhança*²⁵, em que o tempo não muda, é imóvel. Ao abandonarem sua terra, eles têm que se ajustar à necessidade da nova morada, ocasionando, assim, uma quebra na relação de semelhança que oscila com uma relação de *antipatia* – figura que conserva as coisas em seu isolamento, impedindo a assimilação. Essa fragmentação dá margem para a cosmologia de dois mundos

²⁵ Michel Foucault (2007) discorre acerca do conhecimento, das ciências, do sujeito. De sorte, o estudioso retrocede ao final do século XVI para tratar da *semelhança* e do seu papel construtor no saber da cultura ocidental. O saber, neste período, constituía-se a partir das similitudes (*convenientia*, *aemulatio*, *simpatia* e *antipatia*) e a representação ocorria como repetição.

distintos: mundo sombrio (relacionado à maldade) e o mundo iluminado (relacionado à bondade).

A função sociológica corresponde à configuração e validação de uma determinada ordem social. Atentamos, assim, para a hierarquia estabelecida entre os seres da demanda (uma posição verticalizada de exercício do poder) e para a posição ocupada pelas mulheres (Erwen e Galadriel), em que a primeira (Erwen) tem sua imagem associada não só à mãe zelosa e cuidadosa, ao proteger Frodo e devolver-lhe a vida, bem como à de amante apaixonada por um cavaleiro nobre (Aragorn - cena 05), capaz de abdicar de sua existência eterna para viver seu grande amor. A segunda (Galadriel) rememora a imagem da Virgem Maria, conforme o discurso religioso católico: bondosa, amorosa, conselheira, protetora e rodeada de misticismo. Além das características psicológicas de Maria, Galadriel atende as imagens circuladas da Virgem (cena 09).



Cena 05: Diálogo entre Gandalf e Elrond (01:22:35)

Cena 09: O espelho de Galadriel (02:11:36)

Como observado, as personagens femininas no filme nos remetem a discursos recorrentes, tal como o de que as mulheres devem ser complacentes. Mesmo com caráter corajoso, destemido e ocupando lugar de destaque em seus ambientes, elas primam pelo zelo, pelo cuidado e pela proteção, características também ligadas à mulher *moderna*, pois estas, muitas vezes, abdicam de suas vontades em prol do bem-estar do outro.

Na função pedagógica do mito, relacionado ao poder/saber, verificamos, na película, a valorização de princípios éticos, de valores morais, concernentes à bondade e fidelidade, defendidos pelo discurso religioso, como, por exemplo, a obediência, a hierarquização, a aceitação do destino.

Nesse contexto, salientamos que, mesmo com contornos diversos em torno do conceito e de sua utilização, o mito não é uma narrativa mentirosa, posto que não se opõe estruturalmente ao discurso dito verdadeiro. Pelo contrário, o mito permanece “funcional”, à

medida que, quando associado às instituições, perpassa informação e sabedoria: informação geográfica, climática, agronômica, artesanal; sabedoria constituindo um código ético, um protocolo, um certo pensamento da condição humana (RAMNOUX, 1977). Podemos perceber que essa funcionalidade se expande no seio social e chega às suas instâncias de controle e disseminação de discursos, de sorte que há, no filme em análise, a demarcação de instituições sociais, em que valores, informações e discursos institucionalizados são refletidos, como, por exemplo, a valorização de laços de amizade, a obediência, a aceitação de determinado “destino”, a colaboração para a execução de uma demanda. Neste ínterim, destacamos ainda as oposições simbolizadas em pares: bem/mal, jovialidade/velhice, beleza/feiura, além das oposições entre as cores, de maneira a instaurá-las (as oposições) como *naturais*.

Trazemos, então, as discussões realizadas por Bourdieu (1996) acerca da instituição e legitimação de discursos. Segundo o estudioso, destacam-se, nessa dinâmica, os ritos institucionais ou sociais que tendem a fazer reconhecer como natural um limite arbitrário, instaurando “naturalmente” oposições sociais (tais como masculino/feminino, eleitos/excluídos). Isso promove a consagração de uma identidade, na medida em que impõe uma essência social. Há, contanto, a categorização do lugar a ser ocupado conforme a investidura concedida (títulos, diplomas, etc.), no intuito de combater a transgressão e a demissão. Os ritos de instituição embasam-se na crença coletiva, garantida pela instituição e consolidada pelo título e pelo símbolo. Por intermédio das ações de imposição e de inculcação das divisões e, por conseguinte, da identidade legítima, o efeito simbólico torna-se eficaz, produzindo a crença nessa unidade. Diante disso, a ação política objetiva controlar as representações dos grupos, seja produzindo, reproduzindo ou as destruindo. Consagra-se, pois, uma ruptura categórica entre o saber sagrado e o profano.

Na película, trazemos à baila a valoração atribuída aos *elfos* e aos magos, em oposição aos seres minimizados, como os *Orc's*, os *troll's* e os espectros do mal. Aqueles refletem a sabedoria, a beleza, a luz, instituídos e consagrados pelo lugar ocupado por eles, pelo título legitimado, e pela simbologia remanescente conferida pela história antiga da qual foram partícipes (símbolos impregnados na essência e na identidade social dos seres da Terra-Média). Esses aspectos são validados pelos demais grupos (anões, homens, *hobbits*), através da crença em uma espécie dita superior, que vive em um ambiente diferenciado e sagrado. Os seres minimizados, por sua vez, são revestidos por uma atmosfera degradante, de feiura, associada a cores escuras. Demarca-se, aí, a imposição ao subjugo, além da aceitação da desvalorização, da exclusão e da exploração. Os *Orc's* e os espectros são seres que apenas

obedecem às ordens que lhes são investidas, reproduzindo a essência da mecanicidade e do controle. A seguir, trazemos a imagem desse ser:



Cena 08: A travessia de Moria (01:52:55)

A partir das considerações arroladas acima, destacamos a utilização da linguagem mítica no filme em questão, de maneira a reiterar as divisões entre os sujeitos e os grupos sociais, colaborando para a legitimação do reconhecimento do Outro como superior ou inferior, a partir da colocação social e da função desempenhada na sociedade. Essa categorização dos sujeitos (re)ativa o efeito simbólico da demarcação dos pares opostos que evidenciam a segregação dos sujeitos.

Destacamos também a ligação intrínseca entre mito, religião e cotidiano. As histórias sagradas buscam explicações para acontecimentos cotidianos, instaurando, através de suas narrativas, prerrogativas de ordem, organização social, cultural, a partir da abordagem de questões espirituais, da vida e da morte, tal como Wilkinson e Philip (2010, p. 16) nos explicam:

Os mitos são histórias sagradas sobre as grandes questões da vida e da morte, mas também estão presos à estrutura social e aos valores de uma sociedade, suas ideias sobre a família, o relacionamento entre os sexos, a lei e a ordem, e abordam ainda a culinária, a caça e a agricultura.

Por conseguinte, os mitos atuam, muitas vezes, como guias para o comportamento humano frente aos dilemas pessoais e sociais, na medida em que auxiliam a manter o equilíbrio entre o homem e os valores, as estruturas da sociedade, sua relação com o meio ambiente, com os rituais e crenças. De sorte que os mitos se transformam em função das circunstâncias dos povos, de modo que as histórias se adequam para responderem ao meio, à cultura.

Gregolin (2007, p. 17-18) interliga a mídia aos mitos, à produção de identidades e ao disciplinamento do corpo social:

O trabalho discursivo de produção de identidades desenvolvido pela mídia cumpre funções sociais básicas tradicionalmente desempenhadas pelos *mitos* – a reprodução de imagens culturais, a generalização e a integração social dos indivíduos. Essas funções são asseguradas pela ampla oferta de modelos difundidos e impostos socialmente por processos de imitação e formas ritualizadas. Esses modelos de identidades são socialmente úteis, pois estabelecem paradigmas, estereótipos, maneiras de agir e pensar que simbolicamente inserem o sujeito na “comunidade imaginada”.

A profusão dessas imagens age como um dispositivo de etiquetagem e de disciplinamento do corpo social.

Nesse contexto, consideramos a utilização e a *reatualização* dos mitos pela mídia de maneira recorrente. Na película em análise, *O senhor dos anéis*: a sociedade do anel, há a presença preponderante de mitos que promovem a reflexão acerca de o que é comum aos homens, dando sustentação à vida humana. Acreditamos, portanto, que a produção cinematográfica se utiliza dos mitos para disseminar discursos que primam pela manutenção de interesses coniventes com os da indústria cultural, com os da ideologia neoliberal²⁶ em vigência. A mídia/cinema, então, reatualiza a função pedagógica do mito e rememora ensinamentos concernentes aos interesses comerciais, mercadológicos e ideológicos. Estes valores/ensinamentos são reiterados na película: hierarquização, aceitação do destino, obediência, abdicação dos próprios interesses em prol da coletividade.

Tendo em vista o nosso objeto de análise, atentamos para a *reatualização* de mitos religiosos revestidos pelos personagens da narrativa: o percurso e a vida de Cristo (através do percurso de Frodo); a presença e proteção de anjos (os pequenos *hobbits* que auxiliam e protegem aquele que se sacrifica em prol da salvação da Terra-Média); a presença da mulher protetora, sofredora, benévola (personificação da mãe); a busca pelo paraíso. Destacamos, ainda, sob o viés do discurso institucional e religioso, a vigilância (por parte das instituições) e o controle do corpo, marcados na película através da vigília exercida na Sociedade do Anel pelos próprios partícipes ou pelo *grande olho de Sauron* (compreendido sob dois vieses: a

²⁶ Neoliberalismo/ideologia neoliberal é um termo usado para descrever uma corrente de pensamento político que defende a instituição de um sistema de governo, em que o Estado atua de maneira minoritária. Assim, a ideologia neoliberal está alicerçada no tripé Estado mínimo, financeirização e desregulação do mercado. As principais características do neoliberalismo são a valorização das forças de mercado, da sociedade de consumo e da competição econômica em escala mundial como elementos reguladores e promotores de eficiência (CUREVA, 2013).

onipresença de Deus e/ou a vigília social, pois somos vigiados a todo tempo pelos detentores do poder)²⁷. Em seguida, expomos a imagem do *grande olho de Sauron*:



Cena 12: O rompimento da sociedade (02:30:20)

Ainda acerca da simbologia mitológica perpassada no filme analisado, constatamos que a natureza é um tema relevante. Ela é retratada conforme o modo e o lugar em que seus elementos estão inseridos. Ou seja, há os elementos naturais dispostos de modo que inspiram a benevolência e a beleza; e há os que retratam imponência, soberania, força devastadora. Em complementação, a devastação e a apropriação dos elementos naturais, por parte de *Sauron* e/ou *Saruman*, pervertem os aspectos de convívio pacífico entre os seres.

Dentre os principais elementos naturais, examinamos ainda a presença (e a personificação) de árvores. No filme, a presença das árvores (e a personificação) pode ser percebida em dois eixos principais: na floresta de Lórien, em Valfenda (refúgios dos *elfos*), são tratadas com respeito/veneração; em Isengard, morada de *Saruman*, ocorre a destruição delas, uma vez que as árvores arrancadas são utilizadas para a fabricação de armas. Isso nos direciona à devastação da natureza em favor do desenvolvimento industrial. Esse discurso é mantido e defendido para a manutenção do sistema capitalista, do desenvolvimento. Na película em questão, compreendemos que se trata de uma crítica ao desmatamento e à devastação da natureza, considerando a associação feita entre os seres maléficos, como destruidores das árvores; os Elfos, como aqueles que promovem a conservação dos aspectos naturais. Abaixo, reportamo-nos à veneração à natureza:

²⁷ Tais aspectos são detalhados no capítulo III, “‘O senhor dos anéis: a sociedade do anel’ nas tramas do discurso”.



Cena 11: O grande rio (02:21:00)

Nesse contexto dual em que se encontram as árvores, trazemos o ponto de vista de Tressider (2003), segundo o qual elas figurativizam um simbolismo animista, em que a reverência pelo poder remonta às crenças primitivas de que deuses e espíritos as habitavam. Ainda conforme esse autor, na medida em que as mitologias vão sendo (re)criadas, a ideia de uma árvore poderosa (formadora de um eixo fluídico de energia divina, ligação dos mundos sobrenatural e natural) adquiriu formato simbólico na Árvore da Vida ou Árvore Cósmica. Esta, por sua vez, encontra-se enraizada nas águas do mundo inferior, atravessa a terra e cresce em direção ao céu.

Nesse sentido, os seres da natureza nos direcionam à mitologia nórdica, em que as árvores são tidas como princípios da criação, num movimento de contratempos entre criação e destruição. *Yggdrasil*, a árvore do mundo, ficava no centro do cosmo (WILKINSON; PHILIP, 2010). Já segundo o discurso religioso, Deus, quando da criação do mundo, havia plantado diversas árvores; dentre elas destacam-se duas: a árvore da vida e a árvore do conhecimento: “Deus fez assim brotar do solo toda árvore de aspecto desejável e boa para alimento, e também a árvore da vida no meio do jardim e a árvore do conhecimento do que é bom e do que é mau” (GÊNESIS, 2: 9). Aquele que fosse autorizado por Deus a comer o fruto da árvore da vida teria a eternidade. No entanto, com a desobediência de Adão, esse ato foi-lhe negado.

Como afirmado anteriormente, tendo em vista a mobilidade e o caráter discursivo do mito, entendemos este enquanto um modo de significação, um sistema de comunicação. É nessa direção que Barthes (2007) traz considerações acerca de sua constituição. Conforme esse estudioso, para que a linguagem se transforme em mito, faz-se necessário que haja condições especiais, e a história desempenha papel basilar para tanto. Ela é responsável por transformar o real em discurso; é ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica. Assim, o mito pode ter uma duração temporal longa, curta ou pode nem ser percebido. A

significação mítica pode ser formada ou estar disposta por formas escritas ou representações. Segundo Barthes: “Pode, portanto, não ser oral; pode ser formada por escritas ou representações: o discurso escrito, *assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de apoio à fala mítica*” (2007, p. 200)²⁸ (*grifos nossos*). Desse modo, o mito, como sistema semiológico, não circunscreve o fato, mas o define e o explora como um *valor de equivalência*. Ou seja, há a correlação entre os termos, na medida em que o mito os vê como uma mesma matéria-prima, de forma que tal unidade se dá por todas serem reduzidas (ou ampliadas) ao estatuto de linguagem.

Nesse contexto, nós nos reportamos a Pêcheux (1999, p. 50), o qual, referindo-se às palestras do evento, corporificadas na obra *O papel da memória*, revela-nos como outras materialidades (além da linguística) discursivas, em particular, a imagem (*a recitação do mito*), são registradas na memória (“[...] nos sentidos entrecruzados da *memória mítica*”). E, no final de seu artigo, desafia o leitor para uma (re)leitura de Barthes.

Ramnoux (1977), por sua vez, afirma que a simbologia mítica pode revelar-se em diversos moldes, mas sempre mediado pela linguagem; o estudioso compreende essa mediação da seguinte forma:

Ele se molda em histórias de animais, histórias de homens, ou de coisas. Ele não recusa de modo nenhum a Terra, o Mar, o Céu ou os astros como seus portadores. Ele não recusa, com mais razão, o acontecimento histórico vivido “de verdade”, lido como uma peça enigmática ou de mensagem. Ele não recusa também um aparelho conceitual. A condição naturalmente é que este aparelho exista a língua (1977, p. 26).

Como mencionado, em ‘*O senhor dos anéis: a sociedade do anel*’, exploram-se símbolos e histórias variados. Vemos povos diferentes, seres diversos, objetos emblemáticos e relações simbólicas que são revestidos de “verdades” vigentes na sociedade. A partir dessa remissão, salientamos, então, o mito da demanda do *Santo Graal*, cuja história remete-nos à busca por um objeto mágico, capaz de dar vida e vigor às pessoas. Esse objeto, inicialmente, era figurativizado por um caldeirão. Na Idade Média, esse mito foi ressignificado, ganhando características da religião cristã, de tal forma que a antiga imagem do *caldeirão* transforma-se

²⁸ Sabemos que Barthes enuncia a partir do estruturalismo, sob a influência de Saussure, no que diz respeito ao processo de significação (denotativo e conotativo. Este último incluía o mito). Entretanto, saímos do lugar da história enquanto descrição de estruturas, tentamos aqui (re)significar o conceito de acontecimento histórico, à luz dos ensinamentos de Foucault (1997, p. 11), segundo o qual: “[...] (a história global) procura reconstituir a forma de conjunto de uma civilização, o princípio [...] de uma sociedade, a significação comum a todos os fenômenos de um período, a lei que explica sua coesão – o que se chama metaforicamente o ‘rosto’ de uma época. [...] uma história geral desdobraria, [...], o espaço de uma dispersão”. Foucault (2012 [1978], p. 250) explica: “O fato de eu considerar o discurso como uma série de acontecimentos nos situa automaticamente na dimensão da história”. E acrescenta: “[...] Procuro reconstituir um campo histórico em sua totalidade, em todas as suas dimensões políticas, econômicas, sexuais” (2012 [1978], p. 251).

no *cálice* usado por Cristo na última ceia. Esse mito está presente nas histórias sobre o rei Artur, para cujo reino esse objeto poderia trazer a tão esperada paz e prosperidade. Na busca por esse objeto mágico, destacam-se personagens e ações que exprimem valores éticos, sociais e morais²⁹.

No que diz respeito a esse mito, podemos comparar o personagem/enunciador *Aragorn* ao protagonista da novela *Demanda do Santo Graal*, o Rei Arthur³⁰, haja vista as características de ambos os personagens. *Aragorn*, em sua trajetória, sai da posição de um andarilho, guardião do mundo, defensor do bem, partícipe da sociedade do anel e protetor de *Frodo*, para a posição de nobre corajoso, herdeiro do trono de *Isildor*, rei de *Gondor* (o responsável pela derrota de *Sauron*). *Aragorn* é um cavaleiro nobre, entretanto, inicialmente, nega sua hereditariedade. Sua trajetória o leva à elevação dos seus sentimentos, em um processo em que a nobreza não diz respeito apenas ao título, mas à conduta adotada por ele³¹.

Em vista dos argumentos arrolados acerca do mito, da imagem, retomamos, mais uma vez, o célebre artigo intitulado *O papel da memória* (PÊCHEUX, 1999), no que concerne à significação/ressignificação dos discursos e dos mitos. Conforme esse estudioso, a *memória* deve ser entendida não à maneira psicologista, individual, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas. Trata-se de um campo que toca a ordem das discursividades, da linguagem e da significância, do simbólico e da simbolização, exploradas também por Barthes, como afirmado.

Nesse sentido, a imagem colocaria em jogo a passagem do visível para o nomeável, funcionando como um *operador de memória social*, comportando no interior dela mesma um programa de leitura, um percurso escrito discursivamente em outro lugar. Destacamos, assim, o efeito de repetição e de reconhecimento que faz da imagem como que a recitação de um mito. Com o efeito de transparência, a imagem mostraria como ela se vê, quer dizer, como ela funciona enquanto diagrama, esquema ou trajeto enumerativo (PÊCHEUX, 1999, p.51). Nesse caso, ele considera a memória como *estruturação de materialidade complexa*, responsável pela movimentação parafrástica (o mesmo) e polissêmica (o diferente). Há, portanto, um jogo de força da memória, no que diz respeito ao acontecimento. Entendemos que esse jogo é responsável pela *movência dos sentidos* (GREGOLIN, 1997).

²⁹ Santo Graal: https://pt.wikipedia.org/wiki/Santo_Graal (acessado em 27/01/2016, às 00:35h).

³⁰ Não existe uma versão comprovada do mito do Rei Arthur, a versão do escritor francês do século XII Geoffrey sobre os eventos é frequentemente usada como ponto inicial das histórias posteriores. Geoffrey descrevia Artur como um rei britânico que venceu os saxões e estabeleceu um império composto pela Grã-Bretanha, Irlanda, Islândia e Noruega.

³¹ Essa relação entre os dois personagens é retomada no Capítulo 3, quando analisamos os discursos perpassados nos/pelos mitos.

Dessa forma, a memória discursiva determina os pré-construídos, elementos citados e relatados de que a leitura precisa, a fim de se efetivar. Através da repetição (movimento *parafrástico*, o mesmo), há a formação de um *efeito* de série pelo qual se estabelece uma regularização, sob a forma de remissões, de retomadas e de efeitos de paráfrases. Esse efeito pode nos conduzir para a formação dos estereótipos. Conforme tal perspectiva, a memória social estaria inteira e naturalmente presente nos arquivos das mídias. O acontecimento discursivo novo, entretanto, vem desestabilizar a memória. Ele desloca, desregula os *pré-construídos* ligados ao sistema de regularização anterior, promovendo um jogo de força da memória, sob o choque do acontecimento: um quer manter a regularização; o outro quer desestabilizar (paráfrase e polissemia). Nesse percurso, a imagem encontra a análise de discurso por um outro viés: não mais a imagem legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui, mas a *imagem opaca e muda*³². Isso significa que a AD percebe a imagem à luz da qual a memória perdeu o trajeto de leitura (ela perdeu assim o trajeto que jamais deteve em suas mãos) (PÊCHEUX, 1999, p. 53). A memória não pode ser concebida, então, como uma esfera plana, com conteúdo/sentido homogêneo, passível de ser acumulado. Ela é, antes e necessariamente um espaço móvel de divisões, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização, de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos (PÊCHEUX, 1999, p.56).

Por conseguinte, os objetos culturais abrem a possibilidade de um controle da *memória social*, ligado ao funcionamento formal e significante desses objetos, de maneira que a imagem representa a realidade e pode também conservar a força das relações sociais. A imagem é antes de tudo um dispositivo que pertence a uma estratégia de comunicação, é um *operador de simbolização* (PÊCHEUX, 1999).

No capítulo a seguir, discorreremos acerca da ordem discursiva observando as ligações entre o discurso e o poder.

³² Tal como a *língua*, a AD percebe a *imagem* em sua opacidade. Para essa ciência, a *imagem* não é transparente, mas opaca e muda.

CAPÍTULO II: O PODER E A DOMINAÇÃO DO MUNDO

A disciplina “fabrica” indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício. Não é um poder triunfante que, a partir de seu próprio excesso, pode-se fiar em seu superpoderio; é um poder modesto, desconfiado, que funciona a modo de uma economia calculada, mas permanente. Humildes modalidades, procedimentos menores, se os compararmos aos rituais majestosos da soberania ou aos grandes aparelhos do Estado. E são eles justamente que vão pouco a pouco invadir essas formas maiores, modificar-lhes os mecanismos e impor-lhes seus processos (FOUCAULT, 1997, p. 164).

Neste capítulo, trazemos explicações acerca do discurso, observando as suas microrrelações com o controle e com o poder. Nesse sentido, destacamos alguns procedimentos de controle do discurso, alguns processos de interdição e regulação dele como, por exemplo, a segregação, a vontade de verdade e a vontade de saber. Dentre as estratégias e práticas, destacam-se ainda o controle do tempo, do espaço, da atividade, da composição das forças, das relações entre mestre e aprendiz (organização das gêneses), por meio da disciplina. Esta, entendida como uma modalidade de aplicação do poder, em que se controlam a conduta, o comportamento, as atitudes do indivíduo por meio de procedimentos disciplinares (a vigilância, o exame, a punição normalizadora) que impõem uma sujeição das forças, numa relação de docilidade-utilidade (REVEL, 2005, p. 35). Consideramos, nesse contexto, que a efetivação de tais procedimentos e estratégias se dá no âmbito da *sociedade disciplinar* (FOUCAULT, 2012). Nela, o discurso é articulador das relações de forças entre os sujeitos e as instituições. Essas relações são observadas também sob o crivo de alguns conceitos basilares da Análise do Discurso de linha francesa, tais quais: formação discursiva, sujeito, esquecimentos nº 1 e nº 2, ideologia/formação ideológica, formação imaginária. Estes princípios são constituintes do sujeito, do sentido, norteiam as análises realizadas no capítulo posterior. Seguimos nossa explicação embasando-nos nas considerações de Foucault (2003; 1997) acerca da ordem do discurso, dos seus procedimentos de controle, do domínio do corpo e das técnicas utilizadas para efetivação do poder; nas de Orlandi (2012), acerca dos conceitos norteadores da AD.

2.1 Alguns conceitos basilares na Análise do Discurso

De acordo com Orlandi (2012), a Análise do Discurso visa ao estudo da língua em seu funcionamento; relaciona a linguagem à exterioridade. A linguagem, por conseguinte, funciona na história, na ideologia. O funcionamento da linguagem decorre, portanto, da relação dos sujeitos e dos sentidos, ambos afetados pela língua e pela história. A língua não é totalmente fechada em si mesma, pois há determinações históricas, condicionamentos e sistematicidades, isto é, condições materiais sobre as quais se desenvolvem os processos discursivos (ORLANDI, 2012).

O conceito de discurso advém dessa relação entre história, sujeito e ideologia; é definido como *efeitos de sentidos entre locutores* (ORLANDI, 2012). Os textos, por seu turno, “[...] não são documentos que ilustram ideias preconcebidas, mas monumentos nos quais se inscrevem as múltiplas possibilidades de leituras” (ORLANDI, 2012, p. 64). Os textos constituem a materialidade do discurso; a partir deles, podemos entender como o discurso nos é apresentado. Ainda consoante Orlandi (2012, p. 62): “Quanto à natureza da linguagem, a análise do discurso interessa-se por práticas discursivas de diferentes naturezas: imagem, som, letra etc”. Com efeito, os textos podem ser verbais, não verbais ou estarem na interface dos verbais e não verbais, tal como o filme em análise.

Afora esses esclarecimentos, é importante elucidarmos que a AD considera o sujeito *clivado* (está entre a consciência e a inconsciência), por esta ciência/disciplina estabelecer um diálogo com a Psicanálise (Lacan), segundo a qual há um deslocamento da noção de homem para a de sujeito; em outros termos, o indivíduo (homem) é interpelado pela ideologia em sujeito. Isso significa que o indivíduo, para se constituir sujeito dos seus discursos passa de um estado de S_1 (indivíduo) para S_2 (função discursiva). Explicando melhor: o S_1 (sujeito empírico/indivíduo) é interpelado pela Formação Ideológica (FI), pela Formação Discursiva (FD), pelo interdiscurso, pelos esquecimentos nº1 e nº2 e, então, passa para o estado de S_2 . Segundo Pêcheux (1997), não há discurso sem sujeito; não há sujeito sem ideologia. O sujeito enuncia de um lugar social (FD), de uma posição (imaginária). À luz desse pressuposto, a AD defende que o sujeito é um transformador, um modificador de sentido³³. Quando falamos

³³ Não pretendemos historiar a Análise do Discurso, por conta disso, estamos tratando aqui somente o sujeito na 3ª fase da Análise do Discurso. Essa fase é reconhecida pelos historiadores da AD como sendo a do *primado o interdiscurso*. A partir dela se reconhece que o *sujeito* é **sujeito a** e **sujeito de**, admitindo-se que ele, enquanto uma função discursiva, pode se deslocar do lugar (da FD) em que se encontra.

sobre sujeito, em nossas análises, referimo-nos a essa função discursiva (S₂). É partindo dessa relação que a língua faz sentido.

No que diz respeito às formações imaginárias, os sujeitos agem conforme a imagem que constroem do interlocutor, de acordo com a relação que este mantém com a sociedade, com as condições socioeconômicas. Por conseguinte, a posição que o sujeito ocupa em determinado lugar social (FD) lhe é constitutiva; suas palavras significam, têm autoridade. Essa noção nos possibilita evidenciar que o lugar a partir do qual os sujeitos enunciam é constitutivo do que ele diz. Como bem argumenta Orlandi (2012, p. 40): “As condições de produção implicam o que é material (a linguagem sujeita a equívoco e a historicidade), o que é institucional (a formação social, em sua ordem) e o mecanismo imaginário”. De acordo com essas construções de imagens entre os sujeitos, são estabelecidas as *relações de forças* entre aquele que enuncia (locutor) e o que ouve ou lê (interlocutor). A partir das formações imaginárias são assentadas as relações sociais, bem como as relações de poder.

Pêcheux (1997) considera as formações discursivas (FD) os lugares a partir dos quais os sujeitos enunciam. As *formações ideológicas* interpelam as *formações discursivas* que, por sua vez, refletem-se no *discurso*, considerado como *efeito de sentido* (PÊCHEUX, 1997). Para Orlandi (2012, p. 43): “As formações discursivas, [...], representam no discurso as formações ideológicas. Desse modo, os sentidos sempre são determinados ideologicamente”. As FDs, entretanto, não apresentam fronteiras rígidas; ao contrário disso, elas se imbricam, possibilitando a transição do sujeito entre formações discursivas distintas.

Um locutor, portanto, no processo enunciativo, ao interagir com o interlocutor, envolve-se em sistemas simbólicos construídos social e historicamente. Esses sistemas simbólicos constituem a noção de interdiscurso, redes de sentidos *já ditos*, preexistentes, que dialogam com os dizeres “do agora”, com as interpretações que os sujeitos fazem com base nas memórias discursivas, construindo sentidos. Orlandi (2012, p. 32) assim argumenta: “[...] há uma relação entre o já-dito e o que se está dizendo que é a que existe entre o interdiscurso e o intradiscurso [...], entre a constituição do sentido e sua formulação”. Dessa forma, esse dito (e esquecido) traz uma memória, ao invés de rompê-la; são os discursos da cultura, da tradição, da religião e assim por diante.

Além disso, é importante esclarecer que, ao utilizar a linguagem, o sujeito sente necessidade, para sua própria constituição, de se esquecer do *outro* que o determina. Essa forma imaginária de sujeito se constitui pelo esquecimento, sob a forma de “apagamento”. Para Pêcheux (1997), o termo “esquecimento” designa o acobertamento da causa do sujeito no próprio interior de seu efeito. De acordo com esse autor, esse esquecimento ocorre de duas

formas: esquecimento nº 1, esquecimento nº 2. O primeiro se refere à ilusão de o sujeito ser o dono de seu dizer; a origem do dizer, tornando as palavras alheias em suas. Esse esquecimento é da ordem do inconsciente, do trabalho da ideologia. O segundo, por sua vez, é caracterizado por se relacionar aos processos de enunciação; funciona pelo apagamento da noção parafrástica. O sujeito tem a impressão de o que ele disse não poderia ser dito de outra forma; proporcionando a ilusão de uma ligação direta entre o pensamento, a linguagem e o mundo. Marca uma zona pré-consciente ou consciente, na medida em que o sujeito pode reformular o que mobiliza, utilizando elementos das famílias parafrásticas; é da ordem da enunciação.

Resumimos, então, a relação entre sujeito e discurso a partir do seguinte argumento de Pêcheux (1997): ser sujeito é ocupar uma posição de sujeito (imaginária), afetado pelo interdiscurso, pela memória discursiva, estruturado pelo esquecimento, fazendo a língua funcionar. Para darmos prosseguimento às discussões, apresentaremos algumas relações entre os postulados teóricos aqui apresentados e o nosso objeto de análise.

2.1.1 Conceitos basilares da AD: relação entre o *dispositivo teórico* e o *dispositivo analítico*

Iniciamos este item retomando a noção de um dos conceitos mais importantes para a Análise do Discurso: o de Formação Discursiva (FD). Esse conceito foi formulado pelo filósofo Michel Foucault, o qual o relaciona à Função Enunciativa (FE). Para ele, a FD corta verticalmente a FE, impondo-lhe *regras de hierárquicas de enunciação*. Consequentemente, ele afirma que há uma dispersão dos discursos, observando que a FD não apresenta fronteiras rígidas, no que diz respeito aos *enunciados*. Cabe ao analista, portanto, a função de buscar o fio condutor que liga os objetos, os enunciados, os conceitos e as estratégias discursivas.

Entretanto, Pêcheux toma emprestado de Foucault esse termo, colocando-o sob uma nova direção, revolucionando-a com a AD. Ao tratarmos, neste trabalho, da conceituação de FD, fazemos isso a partir de Pêcheux (1995), tendo em vista a hierarquização, a postura de reprodução ideológicas, políticas de exploração, perpassadas no/pelo objeto que nos serve de base para análise. Explicamos, então, que consideramos, neste trabalho, a reconfiguração de tal conceito pensando o espaço discursivo, ideológico como lugar em que as FD se desenvolvem, em função das relações de dominação e de contradição. De sorte que

compreendemos a Formação Discursiva como o lugar em que, em dada conjuntura, determina o que deve e pode ser dito (PÊCHEUX, 1999). Enfatizamos, portanto, a mobilidade das fronteiras das FD, bem como heterogeneidade que lhe conferem, de maneira que, no interior de uma mesma FD, coabitam vozes que divergem, dialogam, opõem-se, entrecruzam-se (PÊCHEUX, 1999).

Como mencionado, as FDs podem ser caracterizadas como regionalizações do interdiscurso, pois, a partir de uma posição dada, em determinada conjuntura sócio histórica, validam o que pode e deve ser dito. Daí, entendemos que os sentidos do discurso se constituem nessas regionalizações, pois o sujeito (aquele que diz) se inscreve em uma FD e não em outra para produzir um sentido (e não outro). Sendo assim, as palavras não possuem o sentido *per se*, mas este é produzido no interior da FD da qual está sendo enunciado. No que diz respeito aos discursos em circulação no filme “*O senhor dos anéis: a sociedade do anel*”, é possível reconhecermos que muitos são advindos de algumas FDs. Dentre estas, destacamos a *formação discursiva*³⁴ religiosa, a pedagógica, a mítica (mencionada anteriormente).

Reiteramos ainda que as FDs não constituem regiões discursivas homogêneas e estáticas. Como mencionado, suas fronteiras são fluidas, possibilitando a configuração e reconfiguração constante de suas relações. Essa movimentação pode ser observada no percurso do personagem/enunciador Frodo. Há um *deslocamento* desse personagem/enunciador, na medida em que esse sujeito sai de uma FD de humilde morador do Condado (distante da problemática em torno do poder, da dominação da Terra Média), passa a outra FD, a de um lugar de *poder*, quando é designado para ser *portador do anel*, pois é considerado como a única possível salvação para os povos que habitam aquele lugar. Abaixo trazemos duas *sequências discursivas* (mais adiante SD), para ilustrarmos esses deslocamentos do personagem/enunciador Frodo:

- _ Não ousou pegá-lo [...] Eu usaria esse anel com o desejo de fazer o bem, mas através de mim teria um poder muito grande e terrível para imaginar. (Gandalf)
- _ Mas não pode ficar no Condado. (Frodo)
- _ Não! Não pode. (Gandalf)
- _ E o que devo fazer? (Frodo)
- _ Deve sair do Condado. Vá para a vila Bri. (Gandalf)

SD1: Cena 02: Uma festa muito esperada (0:33:00).

- _ Ele está tentando derrubar a montanha. Gandalf, precisamos voltar. (Aragorn) [...].
- _ Precisamos sair da montanha, vamos para o desfiladeiro de Rohan e pegamos a saída a oeste para a minha cidade. (Boromir)
- _ O desfiladeiro de Rohan nos deixará muito próximos de Isengard (Aragorn)
- Não podemos descer a montanha, precisamos passar por baixo, precisamos ir pelas minas de Moria (Gimli) [...]

³⁴ Salientamos que esses discursos são retomados adiante, no capítulo seguinte.

- _ Que o portador do anel decida: Frodo (Gandalf).
- _ Vamos passar pelas minas (Frodo).
- _ Que seja (Gandalf).

SD2: Cena 07: A jornada (01:35:06)

Na SD₁, *Frodo* solicita a opinião de *Gandalf* para tomar a decisão acerca do que fazer com o *anel do poder*, pois ele enuncia do lugar sem poder, da *posição (imaginária)* de humilde partícipe dos habitantes do Condado. *Gandalf*, por sua vez, nessa mesma SD, deixa perpassar que ocupava um *lugar de muito poder* (“[...] mas através de mim teria um poder muito grande e terrível para imaginar”), pois enunciava da *posição* de sujeito capaz de predestinar o futuro do *anel*, de si mesmo.

Na SD₂, observamos a mudança de lugar e de posição dos personagens/enunciadores, pois *Frodo*, agora, constitui-se enquanto o responsável por decidir sobre o futuro desse *objeto*, considerado, pois, o único ser capaz de resistir às tentações impostas pelo *anel*. Assume, portanto, um *lugar de poder*. E, enquanto possível *salvador* (posição imaginária) da Terra Média, sua determinação deve ser acatada por todos os membros da *sociedade do anel*. *Gandalf*, por seu turno, continua no *lugar de poder*, assumindo, agora, a *posição* de *protetor* de *Frodo* (não mais a de ser capaz de prever o destino do *anel*), mas já não exerce sobre ele a mesma força que anteriormente, por *Frodo* assumir a posição imaginária de *salvador*. E, como tal, é capaz de decidir sobre o destino do *anel*. Ocupa, assim, o *lugar de poder máximo*.

Como afirmado anteriormente, a ideologia atravessa a FD. Consoante Orlandi (2012), o mecanismo ideológico compreende o apagamento da interpretação, tendo em vista a construção de transparências e evidências, desconsiderando a opacidade da linguagem e a da história. Consequentemente, uma vez interpelados pela ideologia, os sujeitos naturalizam os sentidos, promovendo a sua evidência. Essa evidência dos sentidos apaga a remissão à memória, a um conjunto de formações discursivas no qual as palavras são significadas. A evidência do sujeito, por sua vez, apaga a sua interpelação em sujeito pela ideologia. Nesse contexto, o trabalho ideológico é um trabalho da memória, pois é justamente quando o dizer passa para o anonimato que ele produz seu efeito de literalidade, como se o sentido sempre estivesse *já lá* (ORLANDI, 2012).

Diante da naturalização dos sentidos, da evidência do sujeito, no que concerne ao nosso objeto de estudo, ele nos é apresentado como uma grande ficção épica³⁵. E, na medida

³⁵ Conforme Houaiss (2009), utilizamos esse adjetivo em sua acepção 4: Derivação: por extensão de sentido. Uso: informal: de intensidade ou grandeza fora do comum; fantástico, desmedido, grandioso, homérico, memorável.

em que essa apresentação é *naturalizada*, há um apagamento da (re)instauração dos mitos, das crenças, das ideologias. Entretanto, como discutido anteriormente, esses discursos *já ditos* são *reatualizados*, promovendo uma grande rede de novos sentidos. Nesse contexto, o interdiscurso (dito e esquecido) é estruturante, pois mobiliza relações de sentido que determinam o intradiscurso (aqui e agora)³⁶.

Afora essa (re)produção de (novos) sentidos, evidenciamos os sentidos naturalizados como, por exemplo, a necessidade de ser obediente, a da presença da vigilância, a da organização hierárquica, a da bondade. Em “*O senhor dos anéis*”, tomando ainda como exemplo o personagem/enunciador *Frodo*³⁷, ressaltamos a sua *obediência* ao seu destino, como *missionário*, *salvador* da Terra Média. Na mesma medida, ele deve estabelecer *vigilância* consigo mesmo, para que *não caia em tentação* imposta pelo *anel do poder*. E, quando assume essa posição de *salvador*, impõe uma hierarquia concernente a ela. É, assim, de grande relevância a *bondade* perpassada por esse enunciador, haja vista a luta travada contra as forças do *mal* (tanto as externas a ele quanto as internas a ele mesmo). Por conseguinte, tal como é apresentado, a figurativização desse personagem/enunciador recupera o discurso religioso cristão.

Destacamos ainda as relações de força. Segundo essa noção, o lugar do qual o sujeito enuncia é constitutivo do que ele diz. Sendo assim, a hierarquização e a verticalização das relações entre os sujeitos se consolidam no discurso e se sustentam no poder desses diferentes lugares. No que diz respeito a tais relações, é importante atentarmos para a relação de força estabelecida entre *Sauron*, *Saruman* e os seres que lhes servem de *soldados*. *Sauron* enuncia do lugar de líder, em busca de reaver o poder; *Saruman*, por sua vez, fala do lugar de sábio, responsável pelas táticas de batalha, almejando alcançar o poder; os outros apenas obedecem a ele. Mesmo sem estar com o anel do poder, *Sauron* enuncia do lugar de criador e detentor dele, por isso os demais seres reconhecem sua ligação com o poder. Já *Frodo* fala do lugar de portador do anel, lugar legitimado por ser o único a demonstrar resistência contra o mal dispersado pelo *anel*.

Essas relações repousam nas *formações imaginárias*, isto é, não são os sujeitos e os lugares empíricos, tal qual inscritos na sociedade em que funcionam no discurso, mas suas

³⁶ Para que as palavras dos sujeitos signifiquem, tenham sentido, é preciso que elas já façam sentido.

³⁷ É importante observarmos que, inicialmente, Bilbo Bolseiro deixou todos os seus pertences para Frodo, inclusive o *anel do poder*. Este aceitou conduzi-lo até Valfenda, entretanto, quando chegou lá, decidiram que o anel deveria ser levado à Montanha da Perdição, onde deveria ser destruído. Durante a reunião que decidiu isso, Frodo se responsabilizou pela destruição do anel, aceitando isso como uma missão.

imagens que constituem as diferentes posições. Estas *posições discursivas* significam em relação ao contexto sócio histórico e à memória discursiva.

Atentamos, assim, para o *deslocamento* do personagem/enunciador *Saruman* e a imagem dele sob a observação de *Gandalf*. Inicialmente, *Saruman* ocupa posição de sábio, estudioso e investigador do poder do anel. O *Mago Branco* (*Saruman*) é buscado por *Gandalf* como conselheiro, quando da redescoberta do anel no Condado. Ressaltamos aqui a confiança de *Gandalf* no *Mago Branco*, pois este é descrito por ele como o *chefe da minha ordem*: “Preciso me reunir com o *chefe da minha ordem*, ele é sábio e poderoso. Confie em mim, Frodo; ele saberá o que fazer” (cena 02: Uma festa muito esperada (0:33:47).

No entanto, *Saruman* é corrompido pela ambição de obter o poder. E, ao se encontrar com *Gandalf*, faz-lhe a proposta de aliança com *Sauron*. Ao ter uma resposta negativa, *Saruman* aprisionou *Gandalf* na torre de Orthanc, em Isengard, na esperança de descobrir a localização do anel. Quanto ao personagem/enunciador *Saruman*, há, portanto, um deslocamento da *posição de sábio conselheiro* (chefe da ordem dos magos) para a de *comandante das forças do mal*. E, enquanto tal, consoante observação de *Gandalf*, industrializou o vale verde de Isengard, criando seu próprio exército de *Orc's*, subjugando a própria natureza para essa criação. A partir de então, o *Mago Branco* assume a posição de partícipe das forças do mal, no intento de destruir o *portador do anel* (*Frodo*) e dominar a Terra Média, em consonância com os objetivos de *Sauron*, Senhor do Escuro. Mas *Gandalf* pede ajuda a uma borboleta³⁸, símbolo de renovação, de transformação e consegue fugir da fortaleza de *Saruman*, montado em uma Grande Águia. Esse gesto de fuga ratifica a relação da natureza com o eixo do bem, no filme. De igual forma, reitera o poder deste Mago (*Gandalf*), em relação à natureza.

Ainda no que concerne à natureza, quanto às relações entre o *bem* e o *mal*, atentamos para o fato de que os *Orc's*, enquanto produto da natureza (a matéria-prima eram as árvores), sofreram um processo de manufatura para atingirem o estado de seres malignos. A esse processo subjaz uma ideia de negatividade, no que se refere ao material de que foram produzidos os *Orc's*, as árvores. Essa informação sub-reptícia nos remete, então, aos

³⁸ Ressaltamos que a metamorfose das borboletas é assim simbolizada: a crisálida é o ovo que contém a potencialidade do ser. A borboleta que sai dele é um símbolo de ressurreição ou pode representar a saída do túmulo. Os estágios desse inseto (lagarta, crisálida e borboleta) significam respectivamente vida, morte e ressurreição, ou seja, a metamorfose cristã. Acesso em: 09/09/2016 às 17h36min. <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/borboleta/>

discursos, segundo os quais, há motivos ‘justos’ para a destruição da natureza pelo modelo capitalista.

No item seguinte, tratamos sobre o cerceamento do discurso, atentando para os procedimentos internos e externos de interdição.

2.2 A ordem discursiva e o cerceamento do discurso

A ordem do discurso ocorre, consoante Foucault (2003), sob o véu do poder e do controle. Nesse sentido, o referido autor traz considerações acerca dos procedimentos discursivos, intrinsecamente ligados ao poder. Em virtude disso, toda a produção do discurso é controlada, selecionada, organizada e redistribuída por procedimentos cuja função é manter a opacidade e delimitar a circulação do discurso.

Ao traçarmos uma linha analítica embasada nas proposições acima discutidas, consideramos que, no filme em análise, “*O Senhor dos anéis: a sociedade do anel*”, o *anel do poder* ocupa na trama um papel central, por todo o enredo da película se desenvolver em torno da disputa de sua obtenção. Nesse sentido, a simbologia do anel nos remete ao desejo de apropriação do discurso, haja vista seu controle ser também entendido como detenção de poder, pois esse é o motivo pelo qual se luta: domínio da Terra-Média (por Sauron) *versus* a consolidação de um mundo pacífico, fora do alcance do controle e da submissão dos povos (objetivo almejado pela sociedade do anel). Com efeito, entendemos que o anel configura-se como a metáfora do poder, descrito e explicitado por Foucault (2003), pois, em torno dele, desenvolvem-se procedimentos que regulam a ordem dos discursos, bem como sistemas complexos de exclusão, interdição e coerção.



Cena 01: Sobre a descoberta do anel (00:01:53)

Há ainda a ameaça lançada pelo descontrolo do discurso e do poder, haja vista o fato de a perda do anel pelas duas forças principais (*Sauron* e *Elfos*) fazer com que eles (discurso e poder) assumam seu caráter móvel, heterogêneo. Ultrapassando a barreira do controle, o anel passa, posteriormente, às mãos de uma criatura improvável: um *hobbit*.

Os *hobbits*, antes da detenção do *anel*, eram criaturas das quais pouco se sabia a respeito: não participavam ativamente dos grandes eventos ocorridos na Terra-Média, não tinham relevância no cenário das lutas decisivas. A movência do poder e do discurso torna-se um problema para as instâncias que desejam controlá-los (discurso e poder), de modo que o anel assim como o seu detentor passam a ser procurados/caçados no decorrer do filme.



Cena 02: Uma festa muito esperada (00:42:11)

Ainda consoante Foucault (2003), os procedimentos de controle do discurso podem ser assim classificados: os externos/de exclusão (ligados ao desejo e ao poder)³⁹; os internos⁴⁰ à dimensão do próprio discurso (ligados à regulação; ao controle do acontecimento e do acaso). O terceiro grupo⁴¹ é considerado coercitivo, por impor regras aos sujeitos enunciadore, determinando as condições de funcionamento dos discursos, não permitindo que todos tenham efetivamente acesso ao discurso. É o caso da *sociedade do discurso*, cuja função é preservar, conservar os próprios discursos. Tais mecanismos de controle estão interligados às instituições sociais, que materializam as *leis* discursivas, de acordo com os sujeitos envolvidos, de maneira que esses mecanismos autorizam (ou não) os discursos dos sujeitos serem enunciados de uma FD (e não de outra).

A palavra proibida ou tabu do objeto traz à baila a potencialidade do poder de controle do discurso, do silenciamento. Proíbem-se certos assuntos, certas referências a nomes, à

³⁹ Os **procedimentos externos** são assim classificados: a interdição (tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado do sujeito que fala); separação/rejeição (razão *versus* loucura).

⁴⁰ Os **procedimentos internos (rarefação dos discursos)** dizem respeito à classificação, ordenação e distribuição dos discursos (comentário, autor, disciplina).

⁴¹ Nesse grupo, encontram-se os procedimentos de controle relacionados à **rarefação dos sujeitos**: o ritual da palavra, doutrina, a sociedade do discurso.

expressões que não podem entrar em circulação, ser pronunciados porque podem despertar o *mal*. Podemos observar tal consideração quando os personagens/enunciadores se referem às inscrições feitas no anel do poder, como no diálogo entre *Gandalf* e *Frodo* na SD₃:

- o que você vê? Consegue ver algo? (*Gandalf*)
- Nada. Não vejo nada. Espere. Tem letras. É uma forma de élfico, mas não consigo ler (*Frodo*).
- Há quem consiga. É o idioma de Mordor, o qual não ousou pronunciar (*Gandalf*). (00:30:12)

Afora a relação com a interdição do discurso, defendemos que os discursos dos personagens/enunciadores podem ser observados a partir das posições ocupadas por eles nas *sociedades do discurso*⁴² da(s) qual(is) fazem parte. Dentre os personagens/enunciadores, revisitamos o mago *Gandalf*, sábio frequentador da vila dos *hobbits*, amigo desse povo; por conta disso, desempenha papel primordial entre eles, como já mencionado. O discurso de *Gandalf* assume valor de verdade, na medida em que sua posição lhe confere *status* para tal. Em consequência disso, ele consegue aplicar o seu saber (vontade de verdade), mediante seus comentários⁴³ (repetição e mesmo) acerca dos antigos *acontecimentos* da Terra-Média, de maneira que o anel, anteriormente sob os cuidados de *Bilbo*, passa aos de seu sobrinho *Frodo*, sob a orientação do referido mago.

De maneira similar, acontece o comando de *Sauron* sobre o Mago Branco, *Saruman*. A inspiração da vontade de saber/poder do primeiro (*Sauron*), no que se refere ao domínio da Terra-Média e à submissão dos povos, desponta no segundo (*Saruman*). Decorre daí que o poderoso Mago Branco passa a integrar as forças do mal, corrompido também pelo desejo e pelo poder. Vemos essa assunção na cena 04, “A casa de Elrond” (01:11:34), quando *Gandalf* relembra os momentos em que esteve prisioneiro na fortaleza de *Saruman*.



Cena 04: A casa de Elrond (01:11:34)

⁴² Procedimento de controle relacionado ao grupo descrito na nota 39, anteriormente mencionado.

⁴³ O comentário, conforme Foucault (2003), é atinente aos procedimentos internos de controle do discurso, ao grupo relacionado à **rarefação dos discursos**, como mencionado na nota de rodapé 38.

Como já assinalado, os procedimentos internos ao discurso (rarefação dos discursos) são, assim, subdivididos em: comentário (intertextualidade, interdiscursividade, memória, domínio), autor (delimita um horizonte de expectativa) e disciplinas. Eles agem de maneira a limitar o acaso do acontecimento discursivo. Assim, o comentário permite que algo seja retomado, jogando com a *repetição* e o *mesmo*. O autor, por sua vez, diz respeito ao princípio de agrupamento que põe em discussão a apropriação dos discursos.

Ao direcionar as reflexões acerca da questão da autoria, Foucault (2009) investiga, essencialmente, as instâncias em que surge a função-autor. Conforme esse filósofo, *o autor* constitui uma *função*, pois o ato de escrever está ligado à regularidade, num movimento de esquecimento e *reatualização* dos discursos, de sorte que o sujeito empírico é responsável pelos nós de coerência, num texto/numa obra. No entanto, esse apagamento das marcas empíricas do autor preserva sutilmente a sua existência. Segundo Foucault (2009, p. 274), a função-autor “[...] é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”.

Ainda conforme o mesmo estudioso, a *função-autor*⁴⁴ é uma das especificações possíveis da posição sujeito. Assim, ela pode ser observada na pintura, na música, nas artes, etc. Destacamos, então, a capacidade de o autor reatualizar os discursos *ditos e esquecidos* (daí a relação dessa função com o interdiscurso, com a memória). De igual forma, a mídia cinematográfica, ao retomar as obras de *autores* renomados (em contextos diferenciados dos produzidos por eles), reintroduz no eixo do intradiscurso (o eixo da atualidade) esses discursos, promovendo a produção de novos sentidos. No caso da abordagem da obra de Tolkien, a mídia traz à baila, principalmente, os mitos, revivificando narrativas em um novo contexto (de grande produção, inovação tecnológica), trazendo igualmente princípios de manutenção do poder, da obediência, da religiosidade. Nesse sentido, há uma *reatualização* desses mitos. Foucault (2009 [1969], p. 284) assim define esse processo (o da *reatualização*): “[...] a reinserção de um discurso em um domínio de generalização, de aplicação ou de transformação que é novo para ele”. Dessa forma, entendemos que o cinema, bem como a mídia, utiliza-se dos mitos sob a perspectiva de sua *reatualização*, considerando, no entanto, o esquecimento constitutivo destes por parte dos sujeitos. Nessa esteira, observamos o apagamento da função-autor, de maneira a configurar a opacidade da linguagem cinematográfica, utilizada em favor de interesses ideológicos e capitalistas.

⁴⁴ No item 2.5 a *função-autor* será mais bem abordada.

As disciplinas, igualmente, estão ligadas a um plano de objetos determinados, que põem à disposição um conjunto de proposições consideradas verdadeiras, métodos, instrumentos e técnicas. Destarte, a política discursiva coloca em jogo o *estar no verdadeiro*, obedecendo às regras do discurso disciplinar vigente. Estabelece-se, então, o *jogo de verdade*, de maneira que a verdade está centrada nas instituições que a produzem, sendo amplamente difundida por instâncias educativas, de informação (universidades, escolas, escrita, mídia, etc.). Logo, entendemos que não se trata da descoberta do que seja verdadeiro, mas de compreender as regras pelas quais ‘determinado’ dizer agrega em si o valor de verdade.

No tocante aos mecanismos de exclusão, evidenciam-se a interdição, a separação/segregação, a vontade de saber e a vontade de verdade. Como já referido, a interdição é o princípio pelo qual se desvela a ligação com o desejo e com o poder. Nessa direção, consideramos a não transparência e a não neutralidade do discurso. Como bem defende Foucault (2003), não se tem o direito de dizer tudo em qualquer circunstância. Há, ainda, algumas interdições que se cruzam, são elas: tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala.

As relações de poder estabelecidas no filme permeiam as duas faces da trama: *Sauron* e os seus aliados; e *Gandalf* e a *sociedade do anel*. Já nas primeiras cenas da película é possível observar a busca pelo *anel do poder* e o desejo de detê-lo, tendo em vista o seu poderio de controle e destruição da Terra-Média. Na cena 01, “Sobre a descoberta do anel” (00:53:00), faz-se a narração acerca da forjadura dos grandes anéis, dentre eles, o anel do poder, o qual a todos dominava. O desejo de dominação de *Sauron* culmina na batalha entre ele e os *elfos* (auxiliados pelos homens). *Sauron* é derrotado, mas, devido à fraqueza dos homens, o *anel* não chega a ser destruído. Tempos depois, o *anel* é encontrado por *Góllun*, uma criatura degradada, em decorrência do mal causado pelo poder do anel. Atentamos, a partir dessas pistas, para a interligação entre o desejo e o poder, trazida à baila por Foucault (2003). O desejo (seja de dominação, seja de libertação) que emerge dos sujeitos envolvidos na batalha é aflorado, de maneira que o próprio anel do poder consegue ludibriar o rei dos homens e se desvencilhar do seu domínio durante o embate. A ambição do rei dos homens se sobressai, e o anel o corrompe, fazendo com que o desejo de poder se sobreponha ao da coletividade.

Outro procedimento de exclusão é a separação/rejeição. Nele, é possível observar a oposição entre razão e loucura. Para argumentar acerca desse mecanismo, Foucault (2003) remete à figura do louco na Idade Média. Nesse período, a exclusão do louco se fazia no seio de suas palavras; seu discurso não podia circular entre os outros, pois suas palavras não

“constituíam verdade” e, por isso, eram nulas. Em contrapartida, pode ocorrer de sua palavra ser considerada visionária (desvendando o futuro, evidenciando verdades ocultas), considerada uma razão ingênua ou astuciosa. Em ambas, continuava sendo excluída.

A figura do louco, segundo Foucault (2010), é bastante enigmática e, na experiência da loucura, da Era Clássica à Renascença, o sujeito dito louco é percebido sob dois vieses: um que envolve o sujeito de direito – em que se reconhece a incapacidade e a irresponsabilidade pelo decreto da interdição dos seus direitos; outro que envolve o desatino do homem social – em que o louco é reconhecido pela sociedade sob o foco da culpabilidade moral, designado como o excluído. Há, com isso, um problema para situá-lo no espaço e, conseqüentemente, o louco é exilado, segregado. O distanciamento da figura do louco se modifica a partir do jogo de interesses. O louco passa a ser visto como útil quando a burguesia se dá conta de que pode lucrar com a exploração do seu trabalho, da sua força de produção e sua utilidade.

Atentamos, a partir das considerações acima, para a presença, quase imperceptível nessa película⁴⁵, da personagem escondida nas cavernas: a criatura *Góllun*. Por ter cedido ao desejo de poder, simbolizado pelo anel, ele se torna um ser degradado, isolado. Sua consciência transita entre ceder ao *mal* que o atormenta ou lutar contra ele, reativando sua memória, sua vida antes de ser corrompido. Por conseguinte, ele *figurativiza* o louco, atormentado pelo desejo de poder, de imortalidade; foco, portanto, da culpabilidade moral.

No diálogo com *Gandalf* sobre o destino de *Góllun*, *Frodo* se pergunta acerca da permanência daquele ser na Terra-Média. O Mago responde, ponderando a possível utilidade da criatura *Góllun* no percurso desenvolvido pela sociedade do anel, revelando o jogo de interesses por esse ser.



Cena 08: A travessia de Moria (01:45:33)

⁴⁵ É importante ressaltarmos que estamos nos referido ao 1º filme da trilogia, em que *Góllun* não se marca ainda como uma das figuras centrais na tentação do mal.

Esse personagem/enunciador – *Góllun* – nos sugere a interdição do desejo dos sujeitos em ter acesso ao poder. Ao encontrar o anel na caverna, *Góllun* decide por continuar com ele, e isso faz com que seja segregado. Essa segregação se configura no seu gesto de se esconder daqueles que disputam por esse objeto de poder. Nesse sentido, há uma negação de sua condição de ser sociável, um partícipe de uma comunidade, pois ele desaparece salvaguardando-se da possível luta pelo anel. E, na medida em que nega a sua vida, há uma desumanização do ser, transformando-se em uma *criatura das cavernas*, com traços humanos, mas animalizada pela sua condição de vida num submundo, frio, escuro, a figurativização do mundo de Hades⁴⁶. Remetemos tal proposição à necessidade de o sistema capitalista controlar as relações econômicas, a ascensão social dos indivíduos. Na medida em que estabelece o controle social, esse sistema os segrega, desumaniza-os, excluindo-os em lugares escuros, submundos, afastados de centros urbanos. Há, então, uma dualidade nesse cenário: ter o poder e esconder-se do outro para salvaguardá-lo; não ter nenhum acesso ao poder e ser apartado, por causa disso. O poder, dessa forma, está no centro da relação entre os seres, provocando a sua segregação necessária.

Conforme Foucault (2012), as técnicas que tornam o poder eficaz mudam de acordo com o tempo e com o espaço. Os meios sobre os quais incide a tecnologia do poder se modificam e se reorganizam. Tendo em vista a diversidade dos indivíduos, suas diferenças, idiossincrasias, atualmente, observamos que a manutenção da dispersão educacional, da disciplinarização, a partir da ideologia, do controle dos discursos é uma estratégia utilizada para a manutenção da docilidade, da aceitação das imposições sub-reptícias de interesses nas relações de poder. Nesse contexto, entendemos que a separação se exerce de modo diferente, através das instituições; surtem efeitos também diferenciados. Mas, a segregação permanece. São separações arbitrárias, que estão em constante deslocamento.

No que concerne à vontade de saber, enquanto sistema de exclusão, aludimos ao século VI, em que, desde os poetas gregos, o discurso verdadeiro era pronunciado por quem lhe era concedido o direito e conforme o ritual requerido, era o discurso que proferia a justiça. Um século mais tarde, há o deslocamento do ato ritualizado de enunciação para o próprio enunciado (seu sentido, sua forma, seu objeto). Ocorre, então, a separação entre o discurso

⁴⁶ Na mitologia grega Hades é o deus do submundo ou deus do inferno. Corresponde a Plutão na mitologia romana. Filho de Cronos e Réia, irmão de Zeus, Héstita, Demeter, Hera e Poseidon. Era casado com Perséfone que raptou do mundo superior, para ter como a sua rainha.

verdadeiro e o discurso falso (FOUCAULT, 2003)⁴⁷. Observamos, com isso, que o discurso assume *status* de verdadeiro em consonância com a instância que faz uso dele, de sorte que a vontade de verdade, os demais sistemas de exclusão apoiam-se sobre um suporte institucional, reconduzidos por um compacto de práticas, pelo modo como o saber é aplicado, valorizado, distribuído, repartido, atribuído, em uma sociedade.

Em linhas gerais, como mencionado, existe, conforme Foucault (2003), um terceiro grupo de procedimentos de controle. Esse grupo tem uma função restritiva e coercitiva dos procedimentos discursivos, selecionando os sujeitos que falam. A esse respeito, Foucault (2003, p. 37) advoga:

Ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. Mais precisamente: nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciantes), enquanto outras parecem quase abertas a todos os eventos e postas, sem restrição prévia, à disposição de cada sujeito que fala.

Assim, a troca e a comunicação atuam no interior de sistemas complexos de restrição, em que atuam os seguintes mecanismos: o ritual, as sociedades do discurso e a doutrina. O *ritual* é definido como um conjunto de signos que acompanham (ou devem acompanhar) os discursos, qualificando os sujeitos que falam, definindo propriedades e papéis preestabelecidos, como, por exemplo, o discurso religioso, o judiciário e o terapêutico.

As *sociedades do discurso*, por seu turno, como já observado, têm por função conservar ou produzir discursos, restringindo o espaço, definindo regras estritas para a sua circulação. Essas regras mantêm um segredo e uma não permutabilidade, tal qual o segredo técnico ou científico e as formas de circulação do discurso médico. Nesse sentido, as *sociedades do discurso* são detentoras de saberes específicos, interligando os sujeitos partícipes, compartilhantes de saberes, mas regulando sua circulação. São necessários somente o reconhecimento das mesmas verdades e o consentimento de certas regras embasadas nos discursos legitimados (FOUCAULT, 2003).

Em resumo, relacionamos a *Sociedade do Anel*, formada pelos personagens que almejam deter a propagação do mal, à sociedade do discurso. Isso porque, em ambas, há a detenção de verdades secretas (quem são os detentores dos anéis do poder, o destino do portador do anel, o que aconteceu com *Gandalf* ao cair nas trevas). Além disso, a *Sociedade do Anel* toma contornos em que os seus membros preservam posições reguladoras das

⁴⁷ Ressaltamos, ainda, que, consoante Foucault (2003), há três grandes sistemas de exclusão, quais sejam: a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade de verdade. Estes sistemas evidenciam a ligação com o desejo e o poder.

sociedades do discurso: hierarquização, conservação de segredos e manutenção da ordem, como afirmado.



Cena 06: A Sociedade do Anel (01:27:57)

Além disso, entendemos que a demanda formada para a destruição do *anel do poder* pode ser caracterizada em um contexto patriarcal, por todos os componentes serem masculinos. A participação das mulheres ocorre de modo sutil, panoramicamente, sem que haja participação ativa nas decisões do grupo. As personagens femininas, Erwen e Galadriel, assumem pretensões maternais, protetoras, reiterando a imagem da mulher numa *formação discursiva religiosa*.

Ao contrário da *sociedade do discurso*, Foucault (2003) defende que a doutrina tende a difundir-se, para que alcance um maior número de partícipes. Requer o compartilhamento de verdades e regras que, por vezes, podem ser, em certa medida, flexíveis. Destarte, “[...] a doutrina realiza uma dupla sujeição: dos sujeitos que falam aos discursos e dos discursos ao grupo, ao menos virtual, dos indivíduos que falam” (FOUCAULT, 2003, p. 43). Assim, a doutrina promove a ligação entre os indivíduos e certos tipos de enunciados, na medida em que proíbe todos os outros e dissemina o que lhe é coerente.

Nesses termos, remetemos ao contexto doutrinário dos *Elfos*. Estes, após a batalha com *Sauron*, conseguiram manter protegidas suas terras, por meio do poder dos anéis que detinham. Os anéis eram objetos mágicos de intenso poder. Foram forjados por ferreiros élficos e distribuídos da seguinte maneira: três anéis para os reis Elfos, sete para os senhores anões, nove para os homens mortais e um, forjado em segredo no fogo da Montanha da Perdição, por Sauron, capaz de dominar, governar e aprisionar todos os seres na escuridão. Por causa dessa distribuição, muitas vezes os anéis são referidos apenas como os Três, os Sete, os Nove e o Um Anel. Os anéis do poder pertencentes aos reis Elfos foram *Narya*, o anel de fogo dado para Círdan, o senhor dos Elfos de Mithlond, que o protegeu até o início da

terceira era, quando reconheceu Gandalf como o ser mais sábio e confiou o anel ao Mago, para que o ajudasse em suas jornadas. O *Nenya*, o anel da água feito de mithril, foi dado a *Galadriel*. Ela o usou para proteger o seu povo, após *Sauron* perder a posse do anel do poder forjado na Montanha da Perdição. E *Vilya*, o anel dos ventos, considerado o mais poderoso dos três anéis e, portanto, dado ao mais poderoso *elfo* da segunda era, Gil-Galad, que depois o confiou a Elrond.

Dáí termos, na película, a ilustração de dois reinos governados e protegidos por Elfos – a floresta de Galadriel e Valfenda, liderada por Elrond -. A entrada de estrangeiros nessas terras é impedida, pois há vigilância e proteção por toda parte. Essa postura de guardiões de seus costumes e de sua cultura se enfraquece com o avanço do *mal* e da destruição na Terra Média. Em vista da destruição de sua doutrina, os *Elfos* contribuem de maneira significativa com a demanda do anel. Em posição de comando, *Elrond* abriga e direciona as discussões em torno da formação da sociedade do anel, além de proteger *Frodo* e os seus companheiros, antes da volta de *Gandalf* de Isengard.

Galadriel, por sua vez, recebe os partícipes da demanda em sua floresta, alerta-os para o perigo que aumenta, por conta do desejo do anel, por parte de alguns componentes da própria demanda. Então, dá a *Frodo* alguns objetos que o protegerão, posteriormente, durante o seu percurso em busca da destruição do anel. Inicialmente, porém, apresenta-se uma desconfiança de *Gimli* (o anão) sobre *Galadriel*, ao alertar os *hobbits* sobre a existência de uma feiticeira *élfica*. Conforme o anão (02:08:58): “Dizem que uma grande feiticeira vive nessa floresta. Uma bruxa *élfica* muito poderosa. Todos que olham para ela caem sob seu feitiço”



Cena 09: A floresta de Lórien / O espelho de Galadriel (02:11:27)

Resumindo, com base nos postulados de Foucault (2003), entendemos que as coerções do discurso podem ser observadas a partir dos seguintes vieses: os que limitam seus poderes, os que dominam suas aparições aleatórias, os que selecionam os sujeitos que falam.

No item seguinte, discorreremos sobre o controle do corpo, assim como a “fabricação” do sujeito obediente, hábil e eficaz.

2.3 A “fabricação” e a disciplinarização do corpo

Conforme Foucault (1997), a descoberta do corpo como objeto de poder se dá durante a época clássica, quando a atenção se volta para o corpo apto a ser moldado, manipulado, treinado, obediente e hábil. As descobertas sobre o corpo se distinguem e, ao mesmo tempo, unem-se, na medida em que o objeto (o corpo) é analisável e manipulável simultaneamente: “O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe” (FOUCAULT, 1997, p. 133). Entretanto, essa perspectiva de domínio do corpo é redirecionada para uma inovação de técnica de dominação do corpo: o controle.

Nesse contexto, destacamos o controle exercido por *Sauron* no que se refere à organização, composição e manipulação dos seres que lhes são subjugados. Ressaltamos, com isso, o domínio sobre os *espectros* – cavaleiros; antigos reis dos homens, que cederam ao poder do mal. *Sauron* os controla a partir do domínio de suas almas corrompidas que necessitam do poder do mal para se reerguerem e continuarem transitando pela Terra-Média. Para sua perpetuação, os espectros são manipulados, obedecem às ordens de Sauron.



Cena 03: No pônei saltitante (01:09:51)
(perseguição dos espectros a Erwen, ao carregar Frodo para Valfenda).

Esse controle não domina o corpo como um todo indissociável, mas o trabalha em seus detalhes, mantém-no no nível dos mecanicismos (dos gestos, da atitude, da rapidez),

emoldurando-o em um contexto de docilidade. O foco do controle, conseqüentemente, centra-se na eficácia dos movimentos, em sua organização, implicando uma coerção constante. Esta se concentra sobre os processos da atividade em exercício, conforme uma delimitação que explora, ao máximo, o tempo, o espaço e os movimentos.

No filme em análise, o exercício desse controle pode ser percebido, ainda, sob o contexto da utilização dos poderes pelos sábios (*Saruman* e *Gandalf*), e pelos *elfos*, principalmente pela dama da floresta, *Galadriel*. Ela penetra no pensamento dos componentes da demanda e desvela seus medos, suas inseguranças. A partir disso, dá orientações a *Frodo*, alerta-o quanto aos perigos, aos desejos secretos dos seus companheiros (*Boromir*, por exemplo, quer tomar o anel do seu portador, a fim de resgatar seu reino). Essa postura de *Galadriel* nos impulsiona a fazer seguintes considerações: a suposta posição da mulher enfeitando os homens, ludibriando-os, controlando-os, sem a utilização da força impositiva; a suposta postura protetora da mulher, por seu reino proporcionar um lugar de descanso, proteção aos componentes da demanda.

Ainda nos termos de Foucault (1997), o corpo humano passa a ser compreendido sob o viés de uma maquinaria de poder que o desnuda e o recompõe, numa *anatomia política* ou *mecânica do poder*. Essa técnica que impõe uma relação de docilidade-utilidade dos corpos, a partir do controle e da sujeição de suas forças, é denominada “disciplina”. Ela fora utilizada em conventos, exércitos, hospitais, escolas. A disciplina, então, aumenta (em termos econômicos de utilidade) e diminui (em termos políticos de obediência) as forças do corpo, simultaneamente.

No filme ora examinado, trazemos à baila a dinâmica disciplinar e hierarquizada dos componentes da demanda e dos servos de *Sauron*. A disciplinarização ocorre com os *Orc's*, seres criados, controlados e organizados por *Saruman* (o *Mago Branco*).



Cena 03: No Pônei Saltitante (00:40:16)

Para se efetivar a disciplina, ela atua em quatro âmbitos: o espaço, o controle da atividade, a organização das gêneses e a composição das forças. Nesse contexto, destacamos tal efetivação sob os dois eixos principais que direcionam a trama: a criação do exército de *Sauron* (numa posição de ataque), a composição da *sociedade do anel* (com intuito de defesa).

No tocante à distribuição dos sujeitos no espaço, alguns procedimentos podem ser observados. Dentre estes, a disciplina pode exigir a *cerca*, delimitando um local fechado em si mesmo, mas heterogêneo em relação aos outros. No entanto, nos aparelhos disciplinares, o princípio da clausura não é suficiente, nem indispensável, pois trabalha o espaço de maneira mais sensível e flexível. O espaço disciplinar se organiza de maneira a diluir as aglomerações, evitando os efeitos das repartições indecisas, controlando a circulação, o aparecimento, a deserção dos indivíduos. O espaço disciplinar ajusta os sujeitos em um *quadriculamento*, dispondo-os num ambiente serial em que se pode reconhecer, localizar e vigiar o comportamento deles, organizando-os num espaço analítico.

Nesse sentido, salientamos a seleção dos partícipes do exército de *Sauron*. Esse ser designa o mago *Saruman* (atraído pelo desejo de poder) à criação de seres que congreguem força, maldade e obediência para atacar e destruir os componentes da demanda do anel, além de recuperar o anel do poder. Para essa tarefa, *Saruman* cria uma espécie de seres maléficos: os *Orc's*. Na trama, os *Orc's* são criaturas de guerra capazes de perseguir outros seres, fabricar armas e utilizá-las com eficácia. Por *Saruman* ser o suposto criador dessa espécie de *Orc's*, ele tem o poder de controlá-los; isso ocorre em um espaço de destruição: *Isengard*, a própria imagem do submundo de Hades. Nesta cidade, como afirmado (item 2.1), as árvores são destruídas em prol da fabricação de armas. Isso nos direciona à perspectiva de devastação da natureza, em favor do desenvolvimento industrial, discurso mantido e defendido pelo capitalismo.



Cena 10: Em Isengard (02:20:14).

Refletindo ainda acerca do espaço disciplinar, formatado na trama, destacamos a terra em que os *elfos* moram: Valfenda e Lórien, configuração do céu, o lugar de Zeus. Nestes ambientes, os sujeitos estão dispostos numa relação de controle sem que haja a presença empírica do observador, mas existe a marcação do espaço, tendo em vista o compromisso assumido por cada ser ao adentrar o espaço dos *elfos*, isto é, o respeito aos preceitos (as doutrinas) élficos, bem como a obediência às ponderações de *Elrond* e *Galadriel*.

Esse modo de organização espacial obedece, ainda, à regra das *localizações funcionais*. Isso significa que o espaço criado confere uma utilidade ao aparelho disciplinar, articulando os sujeitos em uma rede de relações que marca lugares e indica valores, garantindo a obediência dos indivíduos, otimizando uma economia do tempo, do espaço e dos gestos. Daí os espaços de destaque ocupados pelos personagens *Elrond* e *Galadriel*.



Cena 09: O espelho de Galadriel (02:15:28)



Cena 06: A Sociedade do Anel (01:22:00)

A disposição do ‘aparelho disciplinar’, então, passa a ser reorganizada sob microestruturas de poder, que não se utilizam mais de violência explícita, carnal. Usam, porém, procedimentos disciplinares tácitos que regulam o tempo, o espaço, as forças dos corpos, através de táticas e atividades controladas, subsidiando o exercício e a efetivação do controle e do poder.

Consideramos ainda a composição de uma força produtiva, composta pela junção das forças elementares individuais dos sujeitos. A disciplina, ou melhor, os sujeitos *disciplinarizados* têm que unir suas forças para compor uma máquina cujo efeito será elevado

ao máximo se a articulação entre elas (as forças) for combinada. Daí, ser notável a disposição dos componentes da *sociedade do anel* para a execução da demanda, bem como a necessidade da presença de *Frodo* (um ser advindo de uma raça simplória, mas que demonstra enorme capacidade de controle contra o poder do anel), na sociedade formada por seres dotados de forças distintas e extraordinárias.

Para dar continuidade à nossa explanação, abaixo seguem algumas considerações sobre a vigilância hierárquica como forma de adestrar/disciplinar os corpos e manter a ordem e a obediência.

2.4 A vigilância e o grande olho: o Panóptico de Bentham

A partir das considerações acerca do controle e da disciplinarização dos sujeitos, destacamos o modo eficaz de manter a ordem e a disciplina: o olhar/a vigilância hierárquico/a, a sanção normalizadora e o exame. O olhar hierárquico ocorre sob o viés da vigilância, supondo um dispositivo que permita os efeitos do poder através do olhar, tornando também clarividentes aqueles sobre quem se aplicam.

No decorrer da época clássica, em meio ao desenvolvimento de tecnologias científicas (tecnologia dos óculos, das lentes, emergência da física e da cosmologia novas), emergem as técnicas das vigilâncias que permitem ao olhar ver sem ser visto. O modelo exemplar do uso de tais técnicas é o dos observatórios em acampamentos militares. Neles, as redes de olhos observantes se delineiam pelo jogo de uma vigilância exata; a geometria da vigilância hierárquica define-se tal qual a distribuição de aldeias, a orientação de suas entradas e a disposição das filas.

Nesse contexto, desenvolve-se toda uma problemática acerca de uma arquitetura capaz de viabilizar a visão, não mais simplesmente de grandes e imponentes empreendimentos (palácios), tampouco para observar o espaço exterior (fortalezas), mas uma arquitetura operadora da transformação e do controle dos indivíduos. Isso acontece de forma que a velha conjectura do enclausuramento, paulatinamente, é substituída pelo cálculo da abertura e dos fechamentos, como também das passagens e transparências, permitindo uma vigilância capaz de alterar o comportamento dos indivíduos.

A vigilância hierarquizada possibilita que o poder disciplinar se torne um sistema ligado à economia, à política, à moral e aos interesses do dispositivo em que é exercido. Essa disseminação da vigilância hierarquizada permite ao poder disciplinar ser discreto e indiscreto

simultaneamente, pois pode estar em toda parte, controlando continuamente aqueles encarregados de controlar, funcionando em grande parte em silêncio.

Todos os mecanismos descritos compõem, no dizer de Foucault (1997), a *sociedade disciplinar*. Nesta, os indivíduos são moldados, individualizados, examinados e distribuídos, conforme o lugar a ser ocupado por eles no corpo social. Um modelo compacto dessa conjuntura é o *Panóptico de Bentham*, figura arquitetural de um mecanismo capaz de estabelecer relações de poder, em que o monitoramento acontece de maneira simbólica e real, pois o vigiado tem a certeza de estar sendo observado a qualquer tempo, mesmo sem a presença marcada do vigilante. Este, por sua vez, tem sua presença efetivada de maneira simbólica ou empírica e, mesmo sem ser visto/identificado pelo vigiado, tem certeza de que o outro está ali.

Sob esse aspecto, enfatizamos a vigilância constante e mútua entre os próprios componentes da *sociedade do anel*. Remetemos esse modo de vigilância ao discurso da insegurança e do medo que paira sobre as relações sociais na atualidade, uma vez que somos chamados a nos proteger dos perigos a que nossos semelhantes nos expõem, seja na rua, no trabalho, evidenciando-se, assim, o preconceito, a discriminação, a seleção por classe social, etc. Examinamos também a vigilância constante, a que estamos submetidos no sistema social vigente. Há *olhos* em diversos lugares (ruas, escolas, etc.) e ambientes que expõem uma dinâmica de vigilância sob o pretexto da segurança e da proteção dos sujeitos.

No entanto, tal conjuntura é também uma armadilha, pois o *Panóptico* constitui um aparelho de controle sobre seus próprios mecanismos: enquanto o diretor, em sua torre, observa os que têm à sua disposição, poderá ser facilmente observado por alguém que chegue sem avisar ao centro do *Panóptico*. Diante desse quadro, Foucault (1997) argumenta que as punições do século XIX se transformam em controle, não apenas daquilo que os sujeitos fazem, mas principalmente do que eles podem e são capazes fazer; daquilo que está na iminência de ser feito por eles.

Acerca dessas considerações, salientamos o discurso de *Gandalf* ao encorajar *Frodo* a seguir e aceitar o destino que se apresenta a ele, abaixo expomos a *sequência discursiva 4* (SD₄):

_ Queria que o anel nunca tivesse sido dado a mim e que nada disso tivesse acontecido (*Frodo*).

-Assim como todos que testemunham tempos como esse, mas não cabe a eles decidir. O que nos cabe é decidir o que fazer com o tempo que nos é dado. Há outras forças em andamento neste mundo, Frodo, além da força do mal. Bilbo estava destinado a encontrar o anel e, assim, você também estava destinado a tê-lo. E este é um pensamento encorajador (*Gandalf*) (01:46:27).

E, logo após a formação da sociedade, assim tranquiliza *Gandalf*: “*Eu o ajudarei com esse fardo, Frodo, Bolseiro, enquanto tiver que carregá-lo*” (01:25:42) (SD₅). Observamos nessas *sequências discursivas* que *Frodo* é induzido a levar o anel à destruição; o *Anel do poder* é traduzido como algo negativo, “*esse fardo*”, revelando que a orientação argumentativa adotada pela demanda é a de algo negativo e perigoso, sendo por isso, evidenciada a necessária destruição do objeto de poder.

Ainda sobre a configuração do discurso acerca do anel, *Boromir* o referencia como algo necessário: “*Você carrega o destino de todos nós. Se essa é a vontade desse conselho, Gondor participará*” (1:27:25) (SD₆). Ao definir o anel como “*o destino de todos nós*”, *Boromir* resalta a importância do objeto, considerando-o algo determinante de suas próprias existências.

Ressaltamos ainda que as remissões feitas a partir das sequências discursivas grifadas demandam uma reconfiguração do significado do Anel. Quando referido pelo eixo do bem, ele figurativiza uma ameaça poderosa, devendo ser destruído; à exceção do discurso de *Boromir*, a partir do qual percebemos a pretensão de fazer uso do poder do Anel, de maneira contrária ao intento dos seus companheiros. Em vista disso, atentamos para o controle que se impõe a *Frodo*, por parte dos demais sujeitos-enunciadores (*Gandalf*, *Galadriel*, por exemplo), mediante o contexto de iminente extinção da Terra-Média. No mesmo sentido, o exército comandado por *Saruman* é instigado a lutar contra a sociedade do anel, sob o pretexto de os *Huruk-Hai* terem sido uma raça assolada pelos *Elfos*. Abaixo, ilustramos essa afirmação:

- _ Sabe como os *Orcs* assumiram essa forma física? Eles eram Elfos Tomados pelos poderes negros, torturados e mutilados. Uma forma de vida terrível e arruinada. E agora, aperfeiçoada. Meu *Huruk-Hai* lutador, a quem você serve? (*Saruman*)
- _ *Saruman!* (02:19:40) (*Huruk-Hai*). (SD₇)

O *grande olho*, situado no topo da Montanha da Perdição, por seu turno, produz um controle através da vigilância e do discurso do medo. De lá, *Sauron* vê e comanda os seres do seu exército. Acionamos, sob esse aspecto (de controle e vigilância), o mito de Zeus, bem como o lugar onde morava: o Olimpo⁴⁸, de onde ele via e controlava os outros deuses e os

⁴⁸ Cronos teve diversos filhos com Reia: Héstia, Deméter, Hera, Hades e Posídon, porém engoliu-os todos (menos Poseidon e Hades) assim que nasceram, após ouvir de Gaia e Urano que ele estava destinado a ser deposto por seu filho, da mesma maneira que ele havia deposto seu próprio pai. Quando Zeus estava prestes a nascer, Reia procurou Gaia e concebeu um plano para salvá-lo, para que Cronos fosse punido por suas ações contra Urano e seus próprios filhos. Reia deu à luz a Zeus na ilha de Creta, e entregou a Cronos uma pedra enrolada em roupas de bebê, que ele prontamente engoliu. Após chegar à idade adulta, Zeus forçou Cronos a vomitar primeiro a pedra que lhe havia sido dada em seu lugar e, em seguida, seus irmãos, de acordo com a

homens. Tal perspectiva nos direciona a refletir também acerca do discurso religioso, no tocante à onipresença de um *deus* que tudo vê e, em decorrência disso, subjuga e amedronta os servos, coagindo-os a fazer o que lhes é dito e creditado como verdade indiscutível.

A extensão do controle social corresponde a uma forma de distribuição espacial, econômica a que subjaz o capitalismo. A necessidade da demarcação de lugares, de discursos a serem ditos, respectivamente, por determinados sujeitos, faz emergir forças institucionais de controle e de vigilância das populações. Nesse contexto, entendemos que os dispositivos, isto é, as técnicas, as estratégias, assemelham-se nos dois eixos do enredo (A sociedade do Anel e as forças de Sauron). Isso porque, em ambos os grupos, há o cerceamento dos discursos, a demarcação de lugares, o amedrontamento dos sujeitos, a inculcação de valores, normas, hierarquização, busca pelo poder (mesmo com objetivos distintos), reiteração de discursos de obediência, bondade, lealdade, aceitação do destino, altruísmo.

Por fim, no tocante à relação entre a película, o seu suporte e o discurso, consideramos que o *panóptico* toma corpo na sociedade ideologicamente, através do estabelecimento de relações de poder, em que o monitoramento acontece de maneira tentacular (em diversas instâncias) e simbólica, disseminando-se através de objetos culturais, sob o suporte da mídia.

Abaixo, debatemos sobre a função autor.

2.5 Os autores: posições ocupadas pelos sujeitos do discurso

A problematização acerca dos conceitos de autor e de obra é colocada por Foucault (2009), o qual questiona a figura do autor na produção de um texto. Para esse filósofo, trata-se de uma função desempenhada pelo sujeito, de maneira que este atribui marcas idiossincrásicas ao texto. E, na medida em que se inscreve em determinadas formações discursivas, deixa pistas desse lugar, conferindo-lhe maior ou menor valoração e credibilidade à obra.

Para dar conta da problematização acerca dessa função, Foucault (2009) discute, inicialmente, sobre os princípios *éticos* que caracterizam a escrita, considerando-os como uma *espécie de regra imanente que não a (a escrita) marca* como resultado, mas que *a domina* como prática. E, numa análise de tais princípios, aborda dois dos grandes temas circunscritos

ordem em que haviam sido engolidos. Zeus, na mitologia grega, é o pai dos deuses e dos homens que exercia a autoridade sobre os deuses olímpicos – do Olimpo – como um pai sobre sua família. É o deus dos raios na mitologia grega. Em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Zeus#Rei_dos_deuses Acesso: 13/03/2016 as 17h50.

à escrita: *a sua libertação do tema da expressão, o seu parentesco com a morte*. No que concerne à autonomia da escrita sobre a expressão, esse filósofo nos leva à seguinte reflexão: “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata de amarração de um sujeito da linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2009, p. 268). Esse desaparecimento relaciona a função autor com o interdiscurso, tal como mencionado anteriormente, por ocasião das discussões acerca dos procedimentos de controle dos discursos.

No que diz respeito ao segundo tema (*o parentesco da escrita com a morte*), o referido filósofo ressalta que a narrativa, ou a epopeia dos gregos versavam sobre a imortalidade do herói, pois, mesmo quando este ‘aceitava’ a sua morte, ela era *consagrada* tornando-se igualmente “imortal”. Esse princípio se aproxima do objeto ora analisado, haja vista a imortalidade dos heróis da demanda, os partícipes da *sociedade do anel*. Em sentido oposto, nas narrativas árabes, há um adiamento da morte, a exemplo da personagem Xerazade, cujo principal tema representa *o avesso encarniçado do assassinio* (p. 268). Foucault (2009, p. 269) acrescenta que a relação *escrita/morte* é reiterada quando se observa o apagamento “das características individuais do sujeito que escreve”. Como bem argumenta esse filósofo (2009, p. 269): “[...] o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel de morto no jogo da escrita”.

Em sentido inverso, Foucault (2009) ressalta que há duas noções preservadoras da existência do autor: a noção de *obra* e a de *escrita*. Quanto à primeira (a noção de obra), o referido filósofo afirma que é insuficiente abandonar o autor e o escritor, para estudar a obra em si mesma. Eis as suas palavras sobre isso: “A palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor” (2009, p. 270). A respeito da noção da escrita, Foucault (2009, p.270) acredita que essa “[...] bloqueia a certeza da desaparecimento do autor e retém como que o pensamento no limite dessa anulação; com sutileza, ela ainda preserva a existência do autor”. No entanto, para esse estudioso, essa existência não interessa mais à noção atual de escrita; a tal noção se relaciona muito mais a *situcionalização do espaço em que o autor se dispersa*⁴⁹ e *do tempo em que se desenvolve* a sua escrita. Foucault (2009, p.271) questiona, então, sobre o fato de considerar o autor um sujeito originário: “Dar, de fato, à escrita um estatuto originário não seria uma maneira de, por um lado, traduzir novamente em termos transcendentais a afirmação teológica do seu caráter

⁴⁹ Entendemos que Foucault (2009) se refere aí à dispersão do sujeito do discurso. Não há apenas um sujeito que escreve, mas muitos que ocupam múltiplas posições de sujeito. Remetemos à noção de locutor, enunciador.

sagrado e, por outro, a afirmação crítica do seu caráter criador?”. Nessa perspectiva, o interesse precípuo de Foucault (2009, p.271) é o seguinte: “[...] localizar o espaço assim deixado vago pela desapareição do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desapareição faz aparecer”.

Ainda conforme Foucault (2009), a assinatura ou o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso, isto é, o que foi escrito deve ser recebido de uma certa maneira, em dada cultura, portanto, “[...] um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso [...]; ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura-lhe uma função classificatória [...]” (FOUCAUT, 2009, p. 273). A função-autor, portanto, é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento dos discursos no interior de uma sociedade.

No objeto em análise, destacamos a relevância dos nomes de John Ronald Reuel Tolkien e Peter Jackson. Tolkien nasceu em Bloemfontein (atual África do Sul), foi para a Inglaterra aos três anos de idade, logo em seguida ficou órfão. Continuou os estudos, acompanhado por um tutor, o padre Francis Morgan, até se formar em Oxford. Estudou filologia com foco em comparações em linguagens e inventava língua (fato que emana de seus textos). Desse contato com o catolicismo resulta a observância de pistas do discurso religioso em sua produção.

No entanto, o acontecimento mais marcante em sua vida foi sua participação na Primeira Guerra Mundial, o que lhe conferiu outra dimensão da realidade/fantasia. Em um cenário de guerra, qualquer válvula de escape é necessária. Foi nesse momento que Tolkien começou a escrever seus textos. A produção da trilogia dos *Senhores dos anéis* prolongou-se por doze anos até a sua finalização; abriu caminho e mercado para o gênero *fantasia*. Na década de 1960, atraiu olhares por tratar da resistência à corrupção do poder, preocupação com o mau uso da tecnologia e pela preservação da natureza/meio ambiente. Todos esses aspectos subjazem ao filme ora analisado.

Diante dessas pistas biográficas de Tolkien, podemos fazer associações entre os fatos ocorridos em sua vida e os discursos subjacentes a seus escritos. A crítica ao mau uso das tecnologias (uso do palantír, por exemplo); o terror, o medo, propagados por guerras, conflitos entre os povos; a crítica ao descuido com a natureza, haja vista o cenário devastador da guerra; os desmandos dos poderosos, a subserviência dos mais fracos; a necessidade de observância de valores éticos e morais (amizade, respeito). Todas essas pistas discursivas compõem a própria obra de Tolkien, relacionando-o ao contexto sócio-histórico, particular/pessoal, marcando-o enquanto autor de sua escrita.

E, como no nosso objeto há também pistas de autoria do diretor de filmagem, Peter Jackson, igualmente lembramos seu percurso para se constituir diretor. Observamos que é neozelandês, já havia dividido a indicação para o Oscar de melhor roteiro com a esposa, Fran Walsh, pelo filme *Heavenly creatures*, em 1994. Ao traduzir o texto da trilogia dos *Senhores dos anéis* para o cinema, a composição foi premiada 17 (dezesete) vezes com o Oscar, assim distribuída: a primeira parte (2002) recebeu quatro premiações; a segunda (2003), mais duas; a terceira (2004) conquistou 11 Oscars, incluindo as categorias de roteiro, filme e diretor.

Quanto ao fato de essa obra escrita ter sido traduzida para uma outra materialidade, a fílmica, observamos a significação da palavra *tradução*, a qual nos remete ao sentido de semelhança, de idêntico. Nesse processo, é importante salientar a intrínseca participação do tradutor, aquele que, a partir da leitura feita compreende, seleciona e redireciona o que foi lido. Conforme Ribeiro (2005, p. 185) o ato de traduzir consiste em uma “[...] recriação de uma atmosfera baseada no sistema que está sendo traduzido, e não apenas tradução de palavras de um idioma em outro”. A interferência do tradutor se faz necessária, por causa das diferenças dos sistemas, dos suportes, a partir dos quais os textos serão veiculados. Decorre daí as pistas de autoria do tradutor no produto.

Nesse sentido, trazemos à baila Jakobson (1991), cujas contribuições são significativas para a ampliação e difusão do conceito de tradução. Distingue-a, assim, três modos diferentes para interpretar o signo linguístico: i. Tradução Intralingual: tradução dos signos verbais por outros signos do mesmo idioma; ii. Tradução Interlingual: tradução dos signos verbais em signos de outra língua; iii. Tradução Intersemiótica ou transmutação: tradução de signos verbais em sistemas de signos não verbais. Consoante essa distinção, traduzir é reescrever um texto no mesmo idioma, em um idioma estrangeiro ou ainda em um sistema semiótico diferente, como, por exemplo, uma pintura traduzida em poemas ou uma adaptação literária para o cinema. Numa tradução intersemiótica, como o nosso objeto de estudo, os signos tendem a formar sentidos diferentes, pois as estruturas do veículo, as particularidades dos objetos e a própria característica da transmutação tendem a distinguir a tradução do original. A escolha de um determinado sistema de signos, portanto, direciona a linguagem (verbal e não verbal) a assumir características próprias à sua estrutura.

Nesses termos, é importante ponderarmos que o texto escrito por J. R. R. Tolkien foi traduzido e adaptado para ser veiculado em um suporte distinto do da escrita, qual seja, o cinema. Para ocorrer tal adaptação, o diretor Peter Jackson, diretor responsável por isso, fez alguns recortes para que o texto original se adequasse ao formato fílmico, pois literatura e cinema são composições poéticas distintas entre si. A primeira traz um caráter ativamente

imaginário, requisitando ao seu leitor a construção de um cenário; a segunda é configurada sob o prisma do apelo audiovisual, impresso pela elaboração cinematográfica. Diante disso, as lacunas dos jogos de imagens já se encontram preenchidas pelo diretor da materialidade. Em decorrência disso, no que concerne ao filme, as possíveis construções de imagens realizadas pelo público ficam comprometidas, haja vista a inexistência lacunar.

Destacamos, assim, algumas alterações feitas na tradução da película em estudo, *O Senhor dos anéis*: a sociedade do anel. No início do filme, a/o personagem/enunciador *Galadriel* narra a história da forjadura dos anéis. Entendemos, a partir de tal relato, que se trata de uma tática para apresentar a história dos anéis e reduzir o tempo da narrativa. Outra alteração feita por Peter Jackson, na adaptação, foi a retirada do capítulo VII, intitulado “Na casa de Tom Bombadil”, que versa sobre um personagem emblemático (Tom Bombadil), pois só aparece nesse trecho do livro. A supressão ocorre, provavelmente, por conta da extensão cronológica da película.

Afora esses aspectos, há um processo de (re) descrição do personagem *Sauron*, pois esta não corresponde às mesmas características idealizadas por Tolkien. Sua forma física não é narrada detalhadamente, ficando a cargo do leitor a construção da composição corpórea do personagem, agregando ao ser maléfico um caráter altamente inefável. Já na película, *Sauron* é mostrado, inicialmente, como um cavaleiro negro, com armadura e capa. Posteriormente, após a batalha que lhe tirou o Anel do Poder, é caracterizado como um grande olho fulgente, situado no topo da Montanha da Perdição, agindo como vigilante do mundo.

Por fim, ressaltamos que não se trata de atribuir juízo de valor, julgamentos acerca das escolhas do tradutor/diretor do filme em análise, pois entendemos que cada suporte (livro/cinema) possui o seu próprio *modus operandi*. Consideramos, no entanto, que tais escolhas não são aleatórias, mas passam pelo crivo das formações discursivas, ideológicas, dos esquecimentos nº 1 e 2 e da constituição do próprio sujeito autor, da posição que ocupa na(s) sociedade(s) discursiva(s) da qual é partícipe.

No capítulo seguinte, explicitamos os aspectos metodológicos adotados na pesquisa, fazemos ainda as considerações analíticas do *corpus*.

CAPÍTULO III – O FUNCIONAMENTO DOS DISCURSOS DE ‘O SENHOR DOS ANÉIS: A SOCIEDADE DO ANEL’

[...] a linguagem real não é um conjunto de signos independentes, uniforme e liso [...]. É antes coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma, massa fragmentada e ponto por ponto enigmática, que se mistura aqui e ali com as figuras do mundo e se imbrica com elas: tanto e tão bem que, todas juntas, elas formam uma rede de marcas, em que cada uma pode desempenhar, e desempenha de fato, em relação a todas as outras, o papel de conteúdo ou de signo, de segredo ou de indicação (FOUCAULT, 2007, p. 47).

Este capítulo consiste em uma abordagem dos princípios metodológicos adotados na investigação; a análise discursiva do *corpus* obtido a partir do filme ‘O Senhor dos Anéis: a sociedade do anel’. Destacamos que a pesquisa é de cunho qualitativo; tem como base os conceitos da Análise do Discurso de linha francesa (sujeito, discurso, FD, FI, ideologia, relações de força, esquecimentos de nº1 e 2). Conta também com as proposições de Foucault (1997, 2003, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013) acerca do poder/saber, da disciplina, do controle e da vigilância. Afora esse dispositivo teórico, tendo em vista a dimensão do nosso objeto de pesquisa, como *dispositivo analítico*, realizamos cinco *recortes* discursivos. Estes são considerados como fragmentos de determinada situação discursiva (ORLANDI, 1984). À luz dessa definição, em busca de construirmos o nosso *corpus*, elaboramos os seguintes recortes: o discurso do/sobre o mito (a presença dos mitos na obra de Tolkien); o discurso cristão (proteção e sofrimento, o caminho do calvário percorrido pelo portador do anel); o discurso da/sobre a mulher (papel de mãe e esposa amorosa); o discurso do/sobre o poder, da vigilância (o bem *versus* o mal; o *grande olho*); o discurso da/sobre a natureza (o papel da natureza, a fortaleza das árvores). Tecemos ainda considerações sobre a *reatualização* dos mitos por parte da mídia cinematográfica, buscando responder as questões que norteiam a pesquisa.

3.1 Procedimentos Metodológicos

Conforme Orlandi (2012), a construção de um *dispositivo de análise* tem como princípio norteador colocar o dito em relação ao não-dito, o que é dito em um lugar e o que é dito em outro lugar. Além disso, é importante correlacionar o que é dito de um modo e/ou de outro, buscando ouvir naquilo que o sujeito diz ou não, o que constitui igualmente os sentidos. Esse dispositivo deve considerar ainda a ideologia, o inconsciente, enquanto constitutivos do sujeito. Assim, a disposição do sujeito em situação de troca social possibilita o trabalho da ideologia; cabe ao analista trabalhar o entremeio da descrição com a interpretação, explicitando o movimento (a deriva) dos sentidos. Consideramos ainda a posição adotada pelo analista, o qual trabalha nos limites da interpretação, mediado pelo *recorte teórico*. Orlandi (2008, p. 58) defende o seguinte ponto de vista, quanto à metodologia de análise:

A questão não é interpretar mas estabelecer – com a escrita própria à Análise de Discurso – uma mediação teórica para que o funcionamento discursivo, na produção dos efeitos de sentidos, esteja não simplesmente refletido no que o analista diz mas leve ao efeito da reflexão sobre o que o analista diz na relação do leitor/observador com o texto [expor o olhar leitor à opacidade]. Refletir aí não tem o sentido de reflexo, ideológico, mas de pensamento, de contemplação, de teoria. O momento da escrita é um momento de contemplação – confunde-se pois com a teoria entre os gregos: contemplação do herói antes da luta – do analista antes de encarar a difícil tarefa da interpretação, não para interpretar mas para confrontar-se com ela. Com sua escrita, ele vai fazer movimentar-se a memória [o interdiscurso] que já se incorporou e perdeu os limites.

À luz dessa orientação de análise, defendida por Orlandi (2008), entendemos que a análise não se esgota sob um único olhar interpretativo. Como mencionado, o discurso é parte de um processo amplo (relação com a história, com a ideologia, com a língua). É a partir do *recorte* (tanto da teoria como do *corpus*) realizado que o analista ajusta o modo de análise e o dispositivo teórico de interpretação. Salientamos que a seleção das cenas foi feita a partir do enredo fílmico, pautada, principalmente, no texto escrito por Tolkien: o livro “O senhor dos anéis: a sociedade do anel”. Os títulos das cenas são correspondentes aos capítulos nos quais estão ancorados. Destarte, Orlandi (2008), levando em consideração os postulados da AD, propõe compreender como um objeto simbólico (enunciado, texto, pintura, música etc.) produz sentidos. Afirma que essa compreensão é produto de uma análise de discurso efetivamente. Em decorrência disso, apresenta ao analista o seguinte percurso de análise:

- investigação dos processos discursivos subjacentes à formulação (intradiscurso);
- retomada do interdiscurso (o dito e esquecido);
- evidência dos processos metafóricos e parafrásticos;
- revelação do trabalho da ideologia; a materialização da ideologia na língua.

É importante ainda retomarmos a perspectiva *não verbal*, sobre a qual o nosso objeto de estudo está também formulado. Isso nos remete, então, à obra foucaultiana (1999) *As palavras e as coisas*. No primeiro capítulo da referida obra, Foucault, ao ler o quadro *Las meninas* (Velasquez), ensina-nos a analisar o olhar do pintor, a contemplação do seu (do pintor) próprio objeto de sua arte. Levamos igualmente em conta o postulado de Foucault (2013, p.34-35) acerca do enunciado:

[...] um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente. Trata-se de um acontecimento estranho, por certo: inicialmente porque está ligado, de um lado, a um gesto de escrita ou à articulação de uma palavra, mas, por outro, *abre para si mesmo uma existência remanescente no campo de uma memória, ou na materialidade dos manuscritos, dos livros e de qualquer forma de registro*; em seguida, porque é único como todo acontecimento, mas está aberto à repetição, à transformação, à reativação; finalmente, porque está ligado não apenas a situações que o provocam, e a consequências por ele ocasionadas, mas, ao mesmo tempo, e segundo uma modalidade inteiramente diferente, a enunciados que o precedem e o seguem. (*grifos nossos*)

Consoante esse filósofo, o *enunciado* se inscreve *no campo da memória*, sob a *forma de qualquer registro*. Esse direcionamento nos possibilita realizar análise discursiva ora proposta. Como bem defende Gregolin (2011, p. 86): “[...] o ‘enunciado’, na análise arqueológica de Foucault, não é exclusivamente linguístico, tem natureza *semiológica*”. Encontramos, então, no aporte teórico foucaultiano, bases para uma análise da materialidade fílmica. Consoante Gregolin (2011, p. 87): “[...] a ‘semiologia’ pensada por Foucault tem natureza essencialmente histórica”.

Como os postulados dessa analista (GREGOLIN, 2007, 2011) encontram-se na confluência dos estudos de Foucault e de Pêcheux, ela nos remete ao texto deste estudioso (1999), *O papel da memória* como anteriormente mencionado. Nesse artigo, Pêcheux (1999) nos aponta para uma *outra materialidade*, a imagem, como já mencionado. Retomamos, então, Pêcheux (1999), o qual defende a necessidade de a Análise do Discurso (re)visitar outras materialidades, além da linguística, dada a emergência de múltiplas materialidades, no mundo atual. Pêcheux (1999, p. 50), então, faz a seguinte advertência: “Memória deve ser

entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador”. A partir desse pressuposto, considera *a imagem como um operador de memória social* (p. 51). Nesses termos, defende que a memória consiste em uma *estruturação de materialidade complexa*, responsável pela movimentação parafrástica (o mesmo) e polissêmica (o diferente). Há, portanto, um jogo de força da memória, no que diz respeito ao acontecimento. Com mencionado, entendemos que esse jogo é responsável pela *movência dos sentidos* (GREGOLIN, 1997).

Resumindo, nosso objeto de análise é o filme ‘O Senhor dos Anéis: *a sociedade do anel*’, a partir do qual tentamos realizar uma análise discursiva, à luz da AD e de Foucault (1997a, 2007, 2013, 1999). E, como o nosso objeto de análise traz em seu bojo a relação com o mito, com a mídia, levamos em conta os postulados teóricos, já trabalhados, referentes a essas áreas.

Dando continuidade à discussão, seguem algumas considerações sobre a obra em análise e alguns símbolos utilizados na película pelos personagens.

3.2 O discurso do/sobre o mito

Como discutido anteriormente, entendemos o mito como uma narrativa que busca a compreensão acerca de questões essenciais ao homem. De acordo com Eliade (1992), o pensamento mítico nasceu como uma das primeiras manifestações ao que seria mais tarde o pensamento religioso, isto é, a consciência do homem, em face de um princípio superior absoluto que explica e justifica a sua estada na terra. O mito conta uma história sagrada, um acontecimento que teve lugar no começo do tempo, justifica as ações e auxilia os atos dos homens em sua relação com o espaço, com o tempo.

A base para as histórias, conforme Condé (2014), repete-se de uma forma misteriosa. Embasado nos estudos de Jung, ele diz que os mitos estão dispostos no inconsciente individual ou coletivo do homem, de onde periodicamente saem, com o objetivo de integrar o consciente e o inconsciente, produzindo o crescimento do homem. De sorte que as histórias giram em torno de núcleos similares, pois no inconsciente humano os padrões se repetem indefinidamente (seja na religião, no teatro, na literatura), já que todas essas manifestações têm a natureza humana como base.

Salientamos ainda que o *corpus* deste trabalho é uma releitura da obra original de mesmo título, do escritor J.R.R. Tolkien. O célebre ficcionista elaborou um universo mitológico rico em detalhes e descrito minuciosamente: a botânica, zoologia, povos, genealogia, línguas, costumes, geografia, hidrografia, lendas. Mesmo assumindo a intenção de criar uma mitologia para a Inglaterra, embasada em tradições medievais e nórdicas (Rei Arthur, Beowulf⁵⁰, as sagas vikings), é possível observar, na obra de Tolkien, figuras e símbolos que remetem a mitos que circulam, principalmente, na cultura ocidental. Destacamos, então, figuras como Galadriel e Frodo, que nos direcionam às de Maria e Jesus, respectivamente (personagens religiosos que embasam o discurso do cristianismo).

Outro aspecto da obra de Tolkien (e do filme) é a relação dualista, presente e reiterada também pelo discurso do cristianismo. A figura que sintetiza essa oposição com maestria é *Sméagol*. Um *hobbit* que se transformou, por causa do uso do anel do poder, em um ser transtornado pela força do mal e, passa a ser chamado de Góllum. Essa dualidade é retrata também em outros personagens:

| Forças do bem | Forças do mal |
|---|------------------------------|
| Aliança (entre elfos, anões, homens, hobbits) | As forças de Mordor e Sauron |
| A sociedade do anel | Os Nazgul |
| Aragorn | Boromir ⁵¹ |
| Elfos | Uruk Hai |
| Frodo | Gollum |
| Gandalf | Saruman |

A história da Terra Média, narrada na trilogia do filme *O senhor dos anéis*, desenvolve-se em torno do mito de uma língua antiga, praticamente esquecida, mas ramificada. Podemos perceber essa propagação linguística nas línguas faladas pelo povo élfico e pelos habitantes de *Mordor*. A língua falada por este povo emana perigo; volta a ser utilizada a partir da emergência do mal, que deseja dominar a Terra Média. Já a língua élfica é empregada no reencontro de figuras partícipes da guerra contra Sauron, durante a qual os homens não tiveram força para reagir e foram seduzidos pelo poder do anel.

No que diz respeito a esse aspecto linguístico, destacamos a analogia com o mito da Torre de Babel. Esse mito conta que os homens, ao tentarem construir uma torre para alcançar o céu, foram punidos por Deus. Essa punição diz respeito ao impedimento da comunicação

⁵⁰ *Beowulf* é um poema épico da literatura anglo-saxã e um marco da literatura medieval. O poema está concentrado nos feitos de *Beowulf*, herói da tribo dos gautas (originário da atual Götaland, Suécia) que, com sua excepcional força e coragem, livra os dinamarqueses da ameaça de dois monstros diabólicos e, já coroado rei do seu povo, combate e mata um dragão, numa batalha que acaba por custar-lhe a vida. <https://pt.m.wikipedia.org> (acesso em 19/01/2016 às 10h43min)

⁵¹ É importante mencionar que esse personagem/enunciador se arrepende de ocupar a posição de mal.

entre eles. Consequentemente, a língua que utilizavam fora modificada, originando inúmeros falares, os quais não eram entendidos por todos, impossibilitando a construção da torre. A separação entre os homens se deu, portanto, linguisticamente falando: cada povo com uma língua.

No caso do filme em questão, a língua dos *elfos* e a de *Mordor* estavam na interface do bem e do mal, respectivamente, como mencionado. Observamos ainda que, além dessas duas línguas (a falada pelo povo de *Mordor* e a pelos *Elfos*), existe a empregada pelos outros seres, a *língua comum*. Atentamos, assim, para as relações de forças entre essas línguas: a língua falada em *Mordor* amedronta. Podemos exemplificar esse sentimento com o seguinte diálogo entre *Gandalf* e *Frodo*, quando discutem acerca do *anel*, na casa de *Bilbo Bolseiro*: *Gandalf* [falando das inscrições do anel] argumenta: “É a língua de Mordor, que eu não pronunciarei aqui”. Nesse sentido, a língua de Mordor, de certa forma, é proibida, interdita, uma vez que é capaz de atrair as forças do mal.

A língua élfica, por seu turno, é falada pelos elfos e por uma parte dos personagens, apenas por aqueles que se relacionam com esse povo (*Gandalf*, *Aragorn*). Da mesma maneira, apresenta poder, principalmente, no que diz respeito às forças da natureza: em língua élfica, *Erwen* (personagem élfica), tentando salvar *Frodo*, ferido pela espada de um dos espectros de um rei morto, evoca a ajuda das águas de um rio, afastando esses espectros. De igual forma, ela fala em *elfo* para sustentar a vida de Frodo até conseguir chegar junto ao seu pai, o senhor *Elrond*, capaz de salvar o *hobbit*.

— “Nin ou Chithaeglir, lasto beth Daer: Rimmo nîn Bruinen ceder Ulaer! Nin ou Chithaeglir, lasto beth Daer. Rimmo nin Bruinen ceder Ulaer!”
Tradução: “Águas das Montanhas Sombrias ouvir para a grande palavra! Águas do rio cresce em Loudwater contra os Espectros do Anel” (se repete) (01:09:33)

Resumindo: a língua élfica apresenta forças divinizadas; enquanto a de *Mordor*, forças demoníacas. O poder subjaz a ambas; a *língua comum*, como bem esclarece a nomenclatura, está vinculada aos seres comuns, desprovidos de poder. Julgamos que essa hierarquização linguística favorece a analogia com as vertentes sociais, também hierarquizadas. Por conta dessa hierarquização, entendemos que os sujeitos dominantes da língua de maior prestígio social (ou, no caso do filme, a mais ameaçadora) detêm maior poder em relação aos demais. Nesse sentido, aproximamos a simbologia do *anel* ao poder do discurso, de modo que, a língua falada em *Mordor* amedronta os seres da Terra Média, por causa do lugar de onde ela é enunciada: o lugar do poder, do medo, das forças demoníacas.

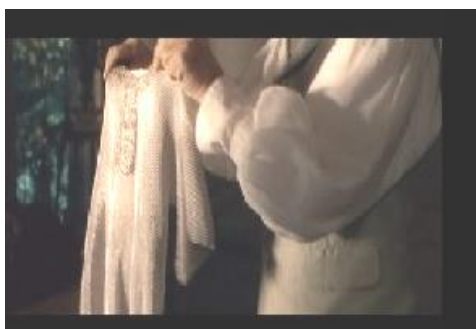
Entendemos que, quanto a esse aspecto linguístico, Tolkien deixa pistas de autoria na sua obra, pois, enquanto filólogo, foi capaz de nos remeter à relação língua e poder. De igual

forma, criou as línguas dos dois eixos, o do *bem* e o do *mal*. Essa criação, por sua vez, implica não só a competência de formulação de um léxico, mas das estruturas das línguas: a sua gramática, a sua semântica.

Consideramos também o significado simbólico de alguns objetos dispostos no filme, dentre eles destacamos os que são confiados a *Frodo*. São eles: *a espada ferroadada*, cuja lâmina fica azul com a aproximação dos *Orc's*; *mithril*, espécie de camisa protetora. Esta o protege do golpe de um *Troll* das cavernas, pois, se caso fosse atingido, provavelmente, morreria. *A Luz de Eärendil* (entregue por *Galariel*), a estrela mais amada. Esta representa a luz nos lugares em que há sombra, quando as outras luzes se apagam.



Cena 11: O grande rio (02:21:49) (*A Luz de Eärendil*)



Cena 07: A jornada (01:28:45) (*mithril*)

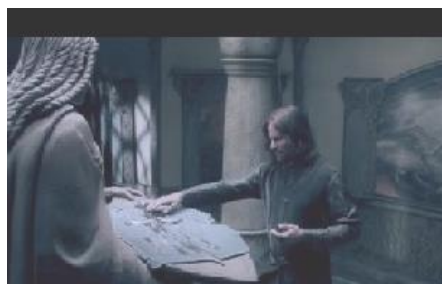
Aragorn também recebe um objeto mágico, guardado pelos Elfos, para desempenhar sua função: *Narsil*, a lâmina usada por *Isildor* para cortar o anel da mão de Sauron, num passado muito distante. Durante esse confronto, o exército dos mortos foi convocado, mas não compareceu à guerra. Isso implicou numa espécie de maldição que só poderia ser quebrada pela absolvição desses homens mortos por um descendente de *Isildor*. Destarte, evidenciamos a simbologia da espada. Tressider (2003, p. 130) assim explica a simbologia subjacente às espadas:

Além de sua óbvia função agressiva/protetora, importante símbolo de autoridade e justiça, julgamento decisivo, discernimento, intelecto penetrante, poder fálico, luz, separação e morte. Uma explicação para o simbolismo incommumente rico da espada é que a habilidade oculta da fabricação de espadas significava que se atribuíam poderes sobrenaturais a algumas espadas mais fortes, afiadas e equilibradas que outras. Daí as muitas lendas de espadas mágicas, como Excalibur, da lenda arturiana, e o aparecimento frequente da espada como emblema de mágica.

Podemos perceber que a simbologia desse objeto é imbuída nas espadas utilizadas pelos partícipes da demanda. Nesse contexto, consideramos que a ênfase dada a esses objetos na película remonta ao imaginário da luta e do espírito guerreiro, bem como de um sujeito que detém algo que o diferencia dos demais partícipes de determinada sociedade. A mídia cinematográfica reitera, a partir das representações mítico-simbólicas desses objetos, uma recomposição de acontecimentos que buscam validar um real de suposições. Assim, podemos falar em situações em que o sujeito ocupa uma posição social deliberada pela obtenção de objetos significativos (diplomas, títulos, troféus, etc.) que lhe qualificam enquanto sujeito que fala, concedendo-lhe uma condição de autoridade, evidenciando a superposição dos sujeitos e a relação de forças nas formações discursivas.



Cena 04: A casa de Elrond (01:20:02)



Cena 04: A casa de Elrond (01:28:27)

Nas imagens acima, ilustramos as espadas '*Ferrodada*' e '*Narsil*', respectivamente. A segunda é a lâmina que cortou o anel do dedo de *Sauron* e o afastou do seu dono, empunhada por *Isildor*, pai de *Aragorn*. Lâmina poderosa, que se conserva afiada desde a batalha entre *Elfos*, homens contra *Sauron*.

No entanto, a peça mais significativa é o *anel*. Esse objeto emblemático traz em si a possibilidade de detenção do poder e de dominação. É símbolo de unidade, totalidade e poder. Eis o argumento de Tressider (2003, p. 26) sobre esse objeto:

Assim, desde os tempos mais antigos, o anel tem sido emblema de autoridade ou delegação dela, de poder protetor oculto e de empenho pessoal. [...] Os anéis estão associados à força mágica ou a um tesouro escondido em muitas lendas – tema que remonta à crença de que o anel de Salomão era a fonte de seus poderes sobrenaturais e sabedoria.

O anel desempenha, no filme examinado, uma função de *conjunção* e *disjunção*⁵², simultaneamente. Ao passo que une os povos em prol de um bem comum, ele também é detentor de um mal capaz de causar a destruição desses mesmos povos.



Cena 04: A casa de Elrond (01:22:31)
(Anel do poder exposto por Frodo no conselho liderado por Elrond, para decidir o destino do anel)

Como afirmado ao longo deste trabalho, compreendemos que, no filme, esse objeto simboliza o discurso, na medida em que traz em si imbricações linguísticas e não linguísticas de disseminação e de controle, remontando os artifícios do poder (político, social, econômico, cultural, linguístico). O *anel*, então, corrobora a luta vigente em nossa sociedade, em busca da imposição de vontades particulares; alerta para o desejo, por vezes incontável, de tê-lo (o poder do discurso). Nessa luta constante, os sujeitos são interpelados pela ideologia dominante, a qual se relaciona com o controle, com o domínio do Outro. A trama gira em torno dele (o anel). Entendemos ainda que essa centralização do *anel do poder* ocorre, na narrativa, em duas principais *formações discursivas* (as constitutivas dos eixos do *mal* e as do *bem*) representadas, as quais são interpeladas pelas *formações ideológicas* (em que há a naturalização e, conseqüentemente, a aceitação de determinados sentidos) que a sustentam; pelas *formações imaginárias* (imagens dos sujeitos). Entretanto, os *sujeitos* integrantes dessas *formações discursivas* podem se deslocar, na medida em que apresentam resistência a um dos dois eixos, o do *bem* ou o do *mal*.

Essa representação de guerra entre os eixos do *bem* e do *mal*, na luta pela obtenção de um *objeto poderoso* que pode perpetuar as espécies ou extingui-las, remete-nos à Primeira

⁵² Para a Semiótica discursiva, os **enunciados de estados** estabelecem uma relação de junção (disjunção – Seixas não é rico - ou conjunção – Aurélia é rica) entre um sujeito e um objeto. Entendemos que essa área do saber não comunga dos mesmos conceitos que a AD, mas trazemos à baila apenas a relação de *conjunção* e *disjunção*, para trabalharmos a ideia de oposição, de exclusão.

Guerra Mundial⁵³. Eixos distintos, mas lutadores igualmente, em prol do poder de colocar o mundo e as pessoas sob o jugo de seus ideais. Assim como a criação de línguas, Tolkien, enquanto sujeito (função autor de sua produção escrita), remete-nos aos momentos em que vivenciou a grande guerra. Todos lutando contra todos, em busca de defenderem seus próprios ideais. Para ambos os lados, havia uma justificativa da luta. O *Anel do poder*, então, constitui o instrumento a partir do qual se construiria a liberdade ou a subserviência dos seres no mundo.

Outro aspecto relevante na obra desse autor diz respeito à simbologia do número nove. Nove são os mundos na mitologia nórdica. O ‘nove’ como líder de outros ‘oito’; são os meses da gestação (princípio do feminino). São também os personagens da Sociedade do Anel (Gandalf, Frodo, Sam, Pippin, Merry, Aragorn, Boromir, Gimli e Legolas).

Um dos mundos é *Midgard* ou Terra Média, onde habitam homens e outros seres. *Midgard* é um mundo intermediário; acima dele está *Asgard* e abaixo *Nifheim* (correspondentes ao paraíso e ao inferno, respectivamente, na mitologia nórdica). *Yggdrasil*, a árvore do mundo, ficava no centro do cosmo. Era tão grande que encobria com suas sombras todos os reinos do mundo. Sustentava-se sobre três imensas raízes: uma delas se estende até *Asgard*, a morada dos deuses; a outra se propagava até *Jotunheim*, o lar dos gigantes do gelo; a última chegava até a região gelada de *Nifheim* e à fonte fervente de *Hvergelmir*. Neste lugar, a serpente *Nidhogg* atormentava a grande árvore, roendo sua raiz (WILKINSON; PHILIP, 2010).

A demanda da destruição do anel remete-nos ainda à busca pelo *paraíso perdido*, onde não existe subordinação, nem mal, nem destruição. Mas, paz, natureza, luz e, por isso, o anel, composto por predicados maléficos, deve ser destruído. No mito, a natureza e o homem estão em harmonia. A morte também não existe no paraíso, por isso, *Gandalf*, ao cair dentro das minas de Moria, renasce convertido em *Gandalf, o Branco*, passando para um novo estágio (o grande protetor da demanda, por vencer as forças do mal). Morte e renascimento são vistos tanto no mito de Osíris⁵⁴ quanto na história cristã, e é o que se passa com *Gandalf*. A ruptura

⁵³ “Entre as causas da Primeira Grande Guerra se encontram as políticas imperialistas estrangeiras das grandes potências da Europa, como o Império Alemão, o Império Austro-Húngaro, o Império Otomano, o Império Russo, o Império Britânico, a Terceira República Francesa e a Itália. Em 28 de junho de 1914, o assassinato do arquiduque Francisco Fernando da Áustria, o herdeiro do trono da Áustria-Hungria, pelo nacionalista iugoslavo Gavrilo Princip, em Sarajevo, na Bósnia, foi o gatilho imediato da guerra, o que resultou em um ultimato Habsburgo contra o Reino da Sérvia. Diversas alianças formadas ao longo das décadas anteriores foram invocadas, assim, dentro de algumas semanas, as grandes potências estavam em guerra; através de suas colônias, o conflito logo se espalhou ao redor do planeta”. Informação encontrada em https://pt.wikipedia.org/wiki/Primeira_Guerra_Mundial (Acessado em 09/8/16, às 22h22min)

⁵⁴ O Mito de Osíris é a mais elaborada e influente história da mitologia do antigo Egito. A história trata do assassinato do deus Osíris, um primitivo, e das suas consequências. Com o assassino de Osíris, o seu irmão Seth,

fundamental do ser humano com o Cosmo/natureza se expressa no sonho de reencontrar o *paraíso perdido*, lugar perfeito, atualmente concentrado na mística da estruturação de um improvável desenvolvimento sustentável. Quanto a esse discurso (entre o mítico e o religioso), entendemos que Tolkien, enquanto sujeito (função autor), estava interpelado por ele, por ter sido exposto a esse discurso durante a sua criação, pelo padre Francis Morgan.

Ressaltamos ainda a relação amorosa entre *Aragorn* e *Erwen*, afastados por circunstâncias que povoam as histórias e os romances. *Aragorn* tem dificuldade em lidar com a história que o liga ao anel (seu pai, *Isildor*, fora corrompido pelo anel, e *Aragorn* teme ter, supostamente, herdado a fraqueza do seu pai). Reluta, então, em aceitar o amor da élfica. Ela, apaixonada, renega sua imortalidade em prol do seu amor, mesmo sem a aceitação de Elrond (pai de Erwen).

Entendemos assim que a presença dos discursos político, mítico e religioso permeia a película. O poder, a vigilância, o medo, a punição, a obediência, a subserviência, a hierarquia são algumas características impregnadas em tais discursos, reiteradas pela mídia cinematográfica através da *reatualização* dos mitos e da adequação de suas funções ao contexto mercadológico, controlador da sociedade.

Nos itens abaixo, discutimos os discursos: cristão, sobre a mulher, sobre o poder e sobre a natureza, a partir de *reatualização* dos mitos dispostos na película e anunciados acima.

3.3 O caminho do calvário e o discurso cristão

Tendo em vista a estreita relação entre os mitos presentes no filme e o discurso religioso, trazemos à baila a análise acerca dos personagens/enunciadores e das figuras que povoam o discurso da religiosidade.

Como mencionado anteriormente, à luz da definição de *formação discursiva*, consideramos que *Gandalf* enuncia a partir de um lugar privilegiado, assume preceitos vinculados ao discurso da religiosidade. Ele orienta os componentes da *sociedade do anel*,

usurpou o seu trono. Entretanto, a esposa de Osíris, Ísis reconstituiu o corpo do seu marido permitindo, desse modo, a concepção póstuma de um filho com ela. O resto da história concentra-se em Hórus, o resultado da união entre Ísis e Osíris. Hórus se torna rival de Seth na pretensão ao trono. Do eterno conflito entre os dois rivais, resulta a vitória de Hórus, que repõe a ordem no Egito depois de um reinado injusto de Seth, e completa o processo de ressurreição de Osíris. O mito, com o seu complexo simbolismo, é uma parte integrante das concepções egípcias da realeza e sucessão, conflito entre ordem e caos, e, em particular, morte e vida após a morte. https://pt.wikipedia.org/wiki/Mito_de_Os%C3%ADris Acesso em: 13/01/2016 as 15:20h.

para que estes sirvam de suporte para *Frodo*, e a expedição seja concluída com sucesso. Assim, remete-nos à função dos profetas, os quais orientam os cristãos para o caminho do bem, preparando-os para a vinda do Cristo. Após o desaparecimento de *Gandalf*, essa função passa a ser desempenhada por *Aragorn*. Com efeito, *Gandalf* e *Aragorn* figurativizam aqueles que profetizaram a vinda do Salvador do mundo.

Ainda nesse viés, podemos inferir que a ligação entre os membros da *sociedade do anel*, principalmente os primos *Pippin* e *Merry*, permite-nos observar a consonância de suas posições com as dos anjos, na medida em que buscam proteger aquele que seria o responsável pela salvação dos seres da Terra Média, *Frodo*. Como, por exemplo, na cena em que os primos atraem a atenção dos *Orc's* para que *Frodo* possa fugir: “- Corra, Frodo. Vá! Ei! Ei! Estamos aqui!” (02:34:48)



Cena 12: O rompimento da sociedade (02:34:56)

Essas imagens são ficcionais, pois buscam a reconstituição de fatos de maneira analógica, provocando nos sujeitos um olhar de transparência (mas ilusório) dos valores naturalizados pelas instâncias de poderes, as quais visam ao controle dos sujeitos. Destacamos ainda a tentativa de elevação de valores morais como a lealdade, o companheirismo, a solicitude, a obediência, dentre outros, em prol de um objetivo maior, qual seja, a dissolução do mal. Esses valores morais são pregados na sociedade ocidental, que os considera legítimos, dignos de serem respeitados, efetivados pelos sujeitos. Essa visão é corroborada pela mídia cinematográfica, mais especificamente, no filme em análise, produzindo efeitos de autenticidade, verossimilhança e credulidade. Esse discurso é posto em voga na materialização da película, numa articulação complexa entre mito, cinema, discurso.

Salientamos igualmente o trajeto realizado por *Gandalf* para transcender e ocupar uma posição que lhe permita obter ainda mais prestígio e poder. Como afirmado, ao cair nas trevas, lutando contra um *balrog*, monstro que habita as profundezas, ele passa por um período de transformação. Os demais componentes da demanda acreditam em sua morte.

Após o tempo em que esteve desaparecido, ele ressurgiu revigorado pela ascensão e obtenção do título de *Mago Branco*. Relacionamos tais acontecimentos, ocorridos no filme, às passagens bíblicas, segundo as quais Jesus Cristo ressuscita o filho da viúva de Naim⁵⁵, a filha de Jairo e Lázaro, este após quatro dias do seu sepultamento. Esses milagres realizados por Jesus incitam a curiosidade acerca da sua figura, contribuindo para a argumentação que culminará na crucificação, conforme o discurso religioso.

A cor branca, anteriormente assinalada, está na confluência entre a simbolização da positividade, figurativizada pela pureza, pela sabedoria, pela eternidade, relacionadas ao divino; da negatividade, num movimento parafrástico com expressões ditas e esquecidas (‘deu um branco’, ‘passou em branco’). Ao superar o período *cinzento*⁵⁶, *Gandalf* alcança a sabedoria necessária para continuar direcionando a demanda, em busca da destruição do anel.

Saruman também é um *Mago Branco* (daí entendermos a igual negatividade dessa cor). No entanto, fora corrompido pelo desejo de poder e pela vontade de saber, passando a compor o exército de *Sauron*. No que concerne ao discurso da memória, da religiosidade, os atos de *Saruman* nos remetem aos de Lúcifer. Esse anjo tinha o respeito e a confiança do Senhor, mas deseja se sobrepor a Ele. Por isso, Deus o confronta e o expulsa do Paraíso. *Saruman* submete-se ao comando de *Sauron*, desvincula-se daqueles que buscavam a paz na Terra Média, almeja ser também detentor do poder do Anel, a fim de subjugar o Outro. A figura de *Sauron*, por sua vez, alude à de Satanás (Hades). Contraventores, trapaceiros, maldosos e perspicazes, ambos são oponentes da bondade. O Senhor do Escuro detém grande poder de destruição; tem como objetivo recuperar sua forma empírica e impor o seu poder aos povos da Terra Média.

O exercício do controle, por sua vez, surge sob a forma da disciplinarização dos seres, sob o preceito da vigilância, do medo, da punição. A interdição, princípio pelo qual se desvela a ligação com o desejo e com o poder, é efetivada por *Sauron* e *Saruman*, pois ambos almejam o anel. Sendo assim, os *Názgul*, o *Uruk-Hai* são dominados, moldados e manipulados, tornando-se úteis, hábeis e obedientes ao eixo do mal.

⁵⁵ Os três eventos são relatados na Bíblia: a ressurreição do filho da viúva de Naim – evento relatado no evangelho de Lucas 7:11-15; a ressurreição da filha de Jairo que está relatado nos três evangelhos sinóticos (Mateus 9:18-26, Lucas 8:40-56 e Marcos 5:21-43); a ressurreição de Lázaro, relatada em João 11:1-46, no qual Jesus traz Lázaro de Betânia de volta à vida, depois de quatro dias de sepultamento.

⁵⁶ O **cinza** pode simbolizar estabilidade, sucesso e qualidade, mas em excesso pode transmitir falta de vida. Algo que "se tornou **cinzento**" nem sempre é visto de forma positiva, pois o termo é comumente usado para expressar morbidez e falta de vigor. Porém se bem utilizado, o **cinza** oferece equilíbrio e flexibilidade por ser o equilíbrio entre o preto e o branco. **Cinza** é a expressão de neutralidade. Símbolo da indecisão e da ausência de energia. Quanto mais sombrio, mais expressa desânimo e monotonia.

Com a disposição de *Frodo* para levar o *anel* à Montanha da Perdição, com o intento de destruí-lo, ele toma para si a predileção entre os companheiros. Despindo-se de seus desejos particulares e se imbricando em tormentos, em prol da coletividade, *Frodo* nos remete ao discurso religioso/católico, no tocante à jornada de Jesus Cristo a caminho da crucificação. Ambos são dotados de dons celestiais (lidavam com desavenças grupais, não se deixaram corromper pelo poder, pela ambição, buscavam o bem e a salvação da Terra); advêm de povos desprestigiados, de lugares desprovidos de riquezas, de abundâncias (o condado tinha um arranjo rural), eles tiveram de se sobrepôr a uma força malévola. Como podemos observar na seguinte *sequência discursiva* que inicia a narrativa: “E logo chegará o tempo em que os hobbits governarão o destino de todos” (00:06:41). Isso nos leva à associação com o livro bíblico de Mateus (20:16), que prega a subserviência para se chegar ao reino dos céus, dizendo: “[...] os derradeiros serão os primeiros, e os primeiros derradeiros; porque muitos são os chamados, mas poucos escolhidos”.

Por não fazer parte das classes abastadas, isto é, por não advir de um povo com herança prestigiada, *Frodo* é desacreditado por alguns dos seus companheiros (Boromir, por exemplo), tal qual o líder do cristianismo, também desacreditado e traído por um dos seus discípulos, Judas.

Samwise, o hobbit que acompanha o portador do *anel*, em sua longa e dolorosa jornada, busca aliviar o peso da carga do seu mestre, a partir do discurso de Gandalf, quando este diz: “*Não o deixe, Samwise Gamgi*” (0:41:43). Isso nos remete à passagem bíblica acerca de Simão, o Cirineu (também no livro de Mateus, 27:32). Este ajuda Jesus a levar a cruz, incitado pelos romanos, no caminho do calvário.

As mulheres, por sua vez, desempenham, no filme, o papel de protetoras, bondosas, dotadas de complacência, podendo ter suas figuras/posições associadas à de Maria, mãe de Jesus. Isso nos direciona à memória discursiva, segundo a qual as atitudes femininas são passivas e divinizadas⁵⁷.

Vale atentar, no entanto, para a permissividade, através do personagem Bilbo, em lutar pelo próprio interesse, dada pela vontade de escrever um livro que narra histórias de aventuras e desbravações. Entendemos, então, a arte como única possibilidade de manifestação de interesses individuais, em detrimento da coletividade.

Em vista da explanação feita, atentamos para a função pedagógica do mito, explicitada por Campbell (1990). É através dela que o homem, a partir de mensagens, doutrinas,

⁵⁷ No próximo item, abordamos esse discurso mais adequadamente.

princípios e métodos de instrução, de educação enriquece a experiência interior, de vida. No objeto em questão, entendemos que tal caráter está associado a interesses capitalistas, veiculados pela mídia. Sendo assim, trazemos à baila as relações hierarquizadas que legitimam posições socialmente demarcadas, como, por exemplo, a mulher que deve obedecer ao pai (Erwen e Elrond); os amigos que precisam ser leais (a formação da demanda); o sacrifício em prol do Outro (Frodo abandona o Condado e é induzido a carregar o anel até a montanha da Perdição para destruí-lo); a subserviência sem contestação do que lhe é posto (aceitação pelos personagens/enunciadores do intento a ser efetivado). Ressaltamos, de igual forma, a recompensa a ser recebida ao término da demanda: a vivência em um lugar pacífico e tranquilo. Essa recompensa consiste, do mesmo modo, da retomada da recompensa cristã: o paraíso.

Entendemos, com isso, que a mídia utiliza-se dos mitos para produzir o *efeito de verdade*, pois, através do acionamento da memória discursiva acerca da religiosidade cristã, promove uma construção subjetiva do sujeito em relação ao mundo, de maneira que tal discurso seja compartilhado pelos membros do grupo, julgado e aceito como verdadeiro.

Evidenciamos ainda a fluidez das FDs, posto o atravessamento de discursos diferentes e o embate entre estes nas fronteiras discursivas. A partir desse gesto de interpretação, tentamos (*de*)*superficializar* o imaginário cristão no filme examinado. Entendemos que o uso desse discurso, em histórias como essas, objetiva não só a naturalização do sentido do discurso religioso como a sua *reatualização*⁵⁸, provocando a formulação de novos sentidos em relação a este.

Dando seguimento à análise, exploramos, no tópico seguinte, as posições adotadas pelas personagens/enunciadoras femininas, bem como o discurso acerca delas.

3.4 O discurso da/sobre a mulher (papel de mãe e esposa amorosa)

A presença do feminino na mitologia transpõe as barreiras de uma sociedade pautada em valores como virilidade, força, honra que tipicamente são atribuídos a uma conduta da figura masculina. A criação, conforme os antigos gregos, deu-se a partir do silêncio, desde o abismo primordial, fonte do movimento e da vida. Do caos surgem Tártaro (o abismo), Eros

⁵⁸ Reiteramos que empregamos esse termo de acordo com Foucault (2009 [1969], p. 284), para quem a “reatualização” consiste na “[...] reinserção de um discurso em um domínio de generalização, de aplicação ou de transformação que é novo para ele”.

(o amor), Érebo (as trevas), Nix (a noite) e Gaia (Mãe-Terra). Esta, de seio farto, serviu de matriz para mortais e imortais (ROBLES, 2006).

A figura feminina, consoante o livro bíblico da criação, Gênesis, no capítulo 1:27 descreve a criação do homem: “Deus criou o homem à sua imagem e semelhança; criou-o à imagem de Deus, criou o homem e a mulher”. No capítulo 2:18 ele continua: ““O Senhor Deus disse: “Não é bom que o homem esteja só; vou dar-lhe uma ajuda que lhe seja adequada””. No entanto, só aparece a descrição de Eva no versículo 22 do segundo capítulo: “E da costela que tinha tomado do homem, o Senhor Deus fez uma mulher, e levou-a para junto do homem”. Nessa descrição do surgimento da mulher, a Bíblia projeta um ser advindo de outro (da costela do homem), colocando-o em uma posição de subserviência, no que diz respeito a sua criação.

Há a possibilidade de que o silêncio entre a afirmação da criação da mulher no primeiro capítulo e a aparição dela apenas no capítulo seguinte se deva à omissão da passagem acerca de *Lilith*⁵⁹. Consideramos, ainda, o versículo 23, que traz: "Disse então o homem: Esta, sim, é osso dos meus ossos e carne da minha carne! Ela será chamada mulher, porque do homem foi tirada." Podemos intuir a partir da fala de Adão, que existiu outra criatura, antecessora a Eva, mas que não se submetia a ele. Essa idealização da concepção de Eva revela o único momento da história do ser humano em que o homem procria sozinho.

Diante dessa remissão ao discurso bíblico, atentamos para a imagem da mulher perpassada no mito do Gênesis. Nele, Eva é criada a partir da costela de Adão, como uma parte dele. Sendo assim, a mulher carrega consigo o pecado tríplice: cessão ao chamado do diabo, ingerindo o fruto proibido; atrevimento em incitar ao pecado o mais inocente e puro de todos, o homem; culpa pela perda do paraíso. Essa imagem do feminino segue sendo propagada em nossa sociedade, pois a *inferioridade* associada à mulher pode ser constatada, com o vigor do preconceito, nas universidades, no mercado de trabalho, na política, no cinema, lugares sociais em que ela ocupa uma posição menos prestigiada que o homem.

Nesse ponto, salientamos a intrínseca contradição humano-existencial. A partir dela, o homem pode exercer uma atitude transgressora, divergindo dos moldes morais, sociais. Segundo tal perspectiva, evidenciamos a figura feminina de Eva, que desobedece ao que lhe

⁵⁹ Salientamos que há interpretações distintas acerca da presença de *Lilith* na escritura bíblica. *Lilith* foi uma deusa adorada na Mesopotâmia associada com ventos e tempestades, que se imaginava ser portadores de enfermidades e morte. Ela aparece como um demônio noturno, na crença tradicional judaica e islâmica, como a primeira mulher do bíblico Adão. A afirmação de que *Lilith* foi a predecessora de Eva, no entanto, surge apenas pela primeira vez no Alfabeto de Ben-Sira, composto por volta do Século VII. Antes disso, nunca houve remissão à conexão entre Adão e Eva, tampouco à Criação. Em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lilith#cite_note-1. Acesso: 10/04/2016 às 14h51.

fora ordenado e se permite uma experiência profana. Além de Eva, outras figuras femininas agem a partir dos seus princípios morais, éticos no próprio discurso da religiosidade cristã. É o caso de Maria Madalena e Verônica. Ambas acompanharam ativamente o caminho do calvário de Cristo, de maneira que a primeira (Maria Madalena), além de presenciar o calvário, foi a pessoa a quem Cristo solicitou que anunciasse o seu retorno e, depois disso, sua subida ao céu, após a crucificação. A segunda (Verônica) teria ultrapassado a barreira dos centuriões e entregado uma toalha/lenço para que Jesus enxugasse o rosto durante o percurso do martírio⁶⁰.

Na película em análise, destacamos, sob o viés da obediência e da subserviência, o personagem/enunciador Erwen. Filha de Elrond e Celebrían, tal qual seu pai, a ela foi dada a chance de escolha entre uma vida mortal ou imortal. Era chamada de Estrela vespertina de seu povo. Apaixonou-se por um mortal, herdeiro do trono de Gondor, Aragorn. Essa *elfa* dispõe-se a abdicar da sua imortalidade para viver ao lado de *Aragorn*, o cavaleiro herói. No entanto, não faz isso, por obediência ao seu pai e por não ter o aval do enamorado. O seu destino é decidido entre os homens, pois Erwen obedece a eles (pai, namorado). Mas atende prioritariamente a figura masculina do pai. E, na medida em que faz isso, nega a sua sexualidade, a sua paixão pelo humano (posição ratificada na família tradicional). Esse triângulo (pai e filha elfos, paixão humana) nos sugere ainda a relação de superioridade dos elfos e de inferioridade dos humanos, numa perspectiva relacional entre o mortal e imortal. A elfa (ser imortal e divinizado, habitante do paraíso) não poderia abandonar essa eternização por causa do homem, ser pecador, inferior (mesmo sendo herói entre os humanos, mas, como tal, era mortal). Essa relação reitera igualmente o discurso bíblico sobre a condição de pecador do ser humano, tal como mencionado; o consequente castigo: a perda da imortalidade. Daí a inferioridade humana e, no filme, dos demais seres, com exceção dos *elfos*.

⁶⁰ A narração da presença de Maria Madalena pode ser encontrada nos livros de Lucas (8:2), Marcos (16:9). Já no caso de Verônica, não há narração na bíblica, mas aparece pela primeira vez no livro apócrifo "Atos de Pilatos". No capítulo 7 desse livro encontramos uma passagem que narra como a mulher que Jesus curou, depois que ela lhe tocara o manto (veja Lucas 8,43-48), durante o caminho para o calvário conseguiu enxugar o seu rosto. Essa mulher se chamava Bernike, em grego, que em latim é Verônica.



Cena 04: A casa de Elrond (01:20:47)
(Momento em que Erwen revela a sua vontade de se tornar mortal).

Conforme essa retomada do discurso bíblico, ao mito da criação da mulher subjaz a naturalização da subserviência ao homem. Ela deve reprimir seus instintos, seus desejos, não pode abdicar de sua herança moral; deve se prostrar diante da superioridade masculina, do pai, do marido/namorado/companheiro. Tal qual evidenciado na película, a formação da família, a submissão feminina e a preponderância de sentimentos *nobres* (amor, doação, solidariedade, compaixão) devem fazer parte do universo feminino. Isso nos direciona à *formação discursiva* da família tradicional, constituída por pai/mãe/filhos, da mesma camada social e econômica, da mesma etnia. Percebemos que tal modelo ainda é preconizado em nosso contexto social.

A confirmação da divinização de Erwen é revelada por ocasião de sua luta pela salvação de Frodo. Seus poderes mágicos são utilizados para trazer de volta à vida o portador do anel, quando atingido por uma lâmina mortal empunhada por um Názgul. Essa posição ocupada pela *elfa* a coloca em um nível superior na trama, reiterando as forças do bem.



Cena 03: No Pônei Saltitante (01:00:25), quando Frodo é atingido pela lâmina Názgul.

O aspecto amoroso, complacente, misericordioso associado à mulher ganha contornos fortes na personagem citada. A figura ao mesmo tempo frágil e forte, singela e magnífica nos leva ao interdiscurso relacionado à figura religiosa de Maria de Nazaré. As deusas mitológicas de credos e costumes passados, de caráter desconcertante são substituídas, paulatinamente, pela figura da jovem de vida pacífica que assume o papel de mãe do Salvador da humanidade. Sua figura frágil e sutil sempre imóvel, alheia à agitação, à vitalidade, ao descomedimento representava a graça por excelência, o rosto da sabedoria, o silêncio e, acima de tudo, a misericórdia suprema. Quanto mais se consagrava a pureza de Maria, mais se expandiam os muitos títulos dos quais era credora (ROBLES, 2006). Essa imagem está na memória discursiva e é trazida à baila no filme em questão, reatualizando o discurso do protagonismo do homem. De maneira que a mulher fica relegada à subserviência e ao caráter pacificador, desenvolvido sem protagonismo social, mas reatualizado insistentemente pela mídia. Em sentido inverso, destacamos o feminino transgressor, deliberadamente ativo e representativo das necessidades humanas e, obviamente também femininas. A transgressão feminina desponta na figura de *Lilith*, ao se rebelar contra as vontades de Adão em exercer papel central na relação conjugal. Dona de seus desejos e de uma vontade poderosa, não se dispôs a se dobrar diante da pressão masculina, optando pela transgressão a admitir a vassalagem: “mulher emancipada e em fuga, sombra maligna por se haver considerado em pé de igualdade com os homens; é igualmente a mais remota concepção feminina” (ROBLES, 2006, p. 35). A figura de Eva também nos possibilita uma análise controvertida, pois, apesar da sua presença presumida atonia, toma suas próprias decisões, explora uma experiência profana, mas sem a intromissão do outro, desobedece, portanto, à ordenação divina e assume o risco de refletir de maneira emancipada, natural do porvir humano em sua racionalidade. Sua sexualidade é a preocupação essencial da tradição ocidental, pois dela se perpetra o preconceito em relação à feminilidade perversa que estigmatizou as fraquezas masculinas provocadas pelas mulheres (ROBES, 2006).

A tais figuras emancipadas, poderosas, perspicazes e sedutoras associamos a personagem/enunciadora *Galadriel*, deusa da floresta. Ela tem domínio sobre a floresta Lórien, onde acolhe a sociedade do anel após a queda de Gandalf na escuridão. Dona de objetos (capa, luz de Erändil) e poderes mágicos, ela prevê dificuldades a serem enfrentadas pelo portador do anel, mas o encoraja, dizendo: “Mesmo a menor das criaturas pode mudar o curso do futuro” (02:19:29).

Fazendo uso dos seus poderes, *Galadriel* transita pelos pensamentos de Boromir, que fica transtornado com a presença da intrusa. Salientamos, com isso, a associação da mulher ao

discurso em que ela é tida como perturbadora, feiticeira, sedutora, perspicaz. Causadora da desordem, ela prevê a destruição do Condado e o sofrimento dos amigos de Frodo, após ser tentada pelo anel, quando Frodo o oferece, e se sente “aprovada” por não sucumbir à sedução do anel. Constatamos essa previsão na seguinte SD:

Eu sei o que você viu, pois também está na minha mente. É o que acontecerá se você fracassar. A Sociedade está se desfazendo. Isso já começou. Ele tentará tomar-lhe o Anel. Sabe de quem estou falando. Um a um ele destruirá a todos (02:17:20).

Essa previsão provoca a dissociação da demanda; o portador do *anel*, Frodo, em companhia de Samwise, segue caminho sem os demais membros, em direção à Montanha da Perdição. Essa dissociação da demanda ocorre sob a influência da mulher, apesar de haver, por parte dela, uma reação ao mal. De igual modo, ela tenta proteger Frodo, advertindo-o sobre possíveis traidores. Entendemos, então, que Galadriel figurativiza o feminino em conflito entre o bem e o mal.

Em suma, por conta desse gesto de proteção, compreendemos que ambas as personagens são protetoras, igualmente portadoras de grande beleza. Erwen caracteriza a leveza feminina, a santidade; Galadriel, o ser em conflito entre o bem e o mal. As características da primeira nos remetem à figurativização de Maria, mãe de Cristo. Percebemos, então, que a mulher, nessa parte inicial da trilogia, demonstra complacência, bondade e beleza, de modo a nos remeter à posição adotada por ela, em uma sociedade patriarcal. Nessa sociedade, à mulher é delegado o papel de cuidar dos filhos, do lar, numa constante comparação à Virgem de Nazaré.

No item a seguir, trataremos do discurso do poder sob a perspectiva dos procedimentos de controle regidos através da vigilância.

3.5 O discurso do/sobre o poder, da vigilância (o bem *versus* o mal; o *grande olho*)

No que concerne ao discurso sobre a vigilância, trazemos à baila a correlação com o mito grego de Zeus. Como afirmado anteriormente, este habitava o monte Olimpo; de lá observava os acontecimentos na terra. Comparamos o gesto de *Sauron* ao de Zeus, na medida em que aquele, com o *grande olho*, situado no topo da montanha da Perdição, via os acontecimentos ao seu redor. Esse olho compunha o arsenal das forças unidas para reaver o anel do poder e, para isso, agregava o poder de visão de outros seres, como, por exemplo, o dos pássaros, sob o comando do senhor do escuro. Podemos perceber isso a partir do enunciado do *Mago Branco* Saruman, em conversa com Gandalf: “Protegido em sua

fortaleza, o Senhor de Mordor tudo vê: seu olhar perfura nuvem, sombra, terra e carne. Você sabe do que eu estou falando, Gandalf. Um grande Olho sem pálpebras, retorcido em chamas” (00:38:23). Esse *Olho* difundia o medo entre os seres, constantemente vigiados por ele.



Cena 09: A floresta de Lórien (02:17:00)
(Figurativização do olho na Montanha da Perdição)

É possível associar, assim, a presença do *grande olho* de Sauron ao Panóptico de Betham. Uma arquitetura do poder disciplinar que remonta a um modelo de vigilância, sem a intervenção empírica dos sujeitos. O controle se dá de maneira imaginária, através de relações de poder. Conforme Foucault (1997, p. 192), tal conjuntura torna-se uma armadilha, pois vê, mas permite que o observador seja visto. Conforme o mesmo autor:

Uma sujeição real nasce mecanicamente de uma relação fictícia [...]. Quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder; fá-las funcionar espontaneamente sobre si mesmo; inscreve em si a relação de poder na qual ele desempenha simultaneamente os dois papéis; torna-se o princípio de sua própria sujeição. Em consequência disso mesmo, o poder externo, por seu lado, pode-se aliviar de seus fardos físicos; tende ao incorpóreo: e quanto mais se aproxima desse limite, mais esses efeitos são constantes, profundos, adquiridos em caráter definitivo e continuamente recomeçados: vitória perpétua que evita qualquer defrontamento físico e está sempre decidida por antecipação.

Constatamos, então, que a vigilância hierárquica acontece a partir do exercício da disciplina, ao passo que supõe um dispositivo articulado através do jogo do olhar. Em outras palavras, há um movimento cujas técnicas que permitem ver provocam efeitos de poder; os meios coercitivos explicitam aqueles sobre quem recai esse olhar. Essa arquitetura se dá com o esquema de construção que deixa lacunas, aberturas, das passagens e das transparências que favorecem a observação contínua. Esse espaço (essa arquitetura panóptica) é o caminho a ser percorrido pelos pequenos *hobbits*. Sauron, por sua vez, tenta corporificar um aparelho de controle e de vigilância perfeito, efetivado a partir do olhar. Tal corporificação pode ser inter-relacionada com o seguinte postulado Foucault (1997, p. 167):

O aparelho disciplinar perfeito capacitaria um único olhar tudo ver permanentemente. Um ponto central seria ao mesmo tempo fonte de luz que iluminasse todas as coisas, e lugar de convergência para tudo o que deve ser sabido: olho perfeito a que nada escapa e centro em direção ao qual todos os olhares convergem.

Além da presença do Grande Olho, destacamos também o uso de objetos mágicos chamados Palantír⁶¹. Eram as *pedras videntes de Númenor*, que se perderam com o passar dos anos. Essas pedras serviam para a comunicação entre si. Saruman encontrara um Palantír, de maneira que com ele, conseguia manter comunicação com Sauron (ver cena 10).

No tocante à vigilância e ao controle, no interior da sociedade do anel, percebemos que, desde a saída de Frodo e Samwise do Condado, portando o *anel do poder*, eles passaram a ser vigiados. Ao instruí-los para levar o *anel* até o Pônei Saltitante, Gandalf já os alerta acerca da caçada que estava sendo preparada para contê-los. Ao dizer para se afastarem da estrada, o mago adverte-os sobre a necessidade de se protegerem, mesmo sem saber exatamente do quê. Essa tentativa de proteção nos remete a algumas etapas do controle da atividade, segundo Foucault (1997). Sob esse controle, o corpo e o gesto são postos em correlação; tudo deve correlacionar-se em favor do ato requerido, pois “[...] um corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente” (FOUCAULT, 1997, p. 147). Há ainda a articulação corpo-objeto. Esta consiste no funcionamento do corpo: como deve se portar ao manipular o objeto. Durante essa manipulação, no intervalo entre a superfície do objeto e a do corpo, o poder é introduzido, amarrando-o um ao outro. Corpo e objeto tornam-se um só. Na tentativa de estabelecimento da relação entre teoria e prática, observamos que o *anel* e Frodo tornam-se um só ‘objeto’, ambos vigiados pelo *grande olho* de Sauron e/ou Saruman.

Sob essa ótica, percebemos que, ao chegarem ao lugar preestabelecido por Gandalf, os *hobbits* passam a ser observados pelo guardião (*Aragorn*), que os protege dos *Nazgû* (antigos reis que sucumbiram ao poder dos grandes anéis e, por isso, tornaram-se seus servos).

Após a formação da *sociedade do anel*, seus componentes iniciam um estado de vigilância mútua e contínua, para evitarem que algum dos companheiros seja tentado a tomar o anel para si. Nesse percurso, constatamos que a vigilância, no filme ora analisado, ocorre na interface entre o *bem* e o *mal*. Há o olho vigilante dos antagonistas (o olho da *Montanha da Perdição*, o de Sauron e/ou Saruman, o de todos os seus auxiliares) e o dos protagonistas (*a sociedade do anel*).

A *sociedade do anel*, então, remonta ao modelo compacto do dispositivo disciplinar, cuja ordem funciona para desfazer as confusões, preceituar o lugar de cada um, promover

⁶¹ Os Palantír foram construídos por Fëanor em Valinor durante as primeiras eras de Arda. Dessas pedras, várias foram dadas aos numenorianos durante a Segunda Era e sete delas ficaram com Elendil, quando este veio para a Terra- Média. Dessas sete, três ficaram no reino do norte (Arnor) com o próprio Elendil e quatro no reino do sul (Gondor) com seus filhos Isildor e Anárion. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Palant%C3%ADr> Acesso em: 03/08/2016 as 13h50min.

distribuições individualizantes; organização aprofundada das vigilâncias e dos controles, intensificação e ramificação do poder. De sorte que cada componente desempenha atividades específicas, possui particularidades que otimizam a propensão para o sucesso da demanda. Assim, Gandalf assume a posição de sábio, poderoso, conhecedor e, por isso, articulador dos principais ideais do grupo. Quando o mago cinza desaparece, durante a luta contra o demônio *Balrog*, essa função passa a ser desempenhada por Aragorn.

No tocante aos pequenos *hobbits*, como afirmado anteriormente, eles ocupam uma posição inicial de seres inferiores, mas vão angariando prestígio no decorrer da trama. Frodo, o bolseiro, torna-se portador do *anel*; Samwise, seu escudeiro, e os primos Pippin e Merry enquadram-se como coadjuvantes que protegem o portador do anel contra o seu poder devastador. O elfo, Legolas, destaca-se por sua astúcia e agilidade com o arco e flecha, enquanto que o anão, Guimli, pela sua agressividade. Eles disputam entre si o papel de defensor mais eficiente da demanda. Destacamos ainda que a raça dos homens, figurativizada principalmente pelos personagens Aragorn e Boromir, é tida como passível à corrupção, por isso circunda entre eles o medo de ceder à tentação do anel. Isso corrobora a necessidade da vigilância entre os componentes da demanda. Constatamos, então, que a *disciplina*, neste caso, gera um poder/saber. Este, por seu turno, está direcionado à salvação dos mundos e de todas as criaturas.

Nesse ínterim, tanto Sauron quanto os componentes da demanda convergem para a vigilância em torno do anel. Entretanto Sauron tem um controle maior acerca do caminho percorrido por eles, posto que o mal é personificado pelo olho gigante alocado no alto da Montanha da Perdição, único lugar onde o anel pode ser destruído. Nessas condições, o olho/Sauron mantém o que, em consonância com Foucault (1997, p. 170), decorre do funcionamento do poder disciplinar:

O que permite ao poder disciplinar ser absolutamente indiscreto, pois está em toda parte e sempre alerta, pois em princípio não deixa nenhuma parte às escuras e controla continuamente os mesmos que estão encarregados de controlar; e absolutamente 'discreto', pois funciona permanentemente e em grande parte em silêncio. A disciplina faz 'funcionar' um poder relacional que se autossustenta por seus próprios mecanismos e substitui o brilho das manifestações pelo jogo ininterrupto dos olhares calculados.

Em meio a tais proposições, destacamos a disciplina como um tipo, uma tecnologia, uma anatomia do poder que comporta técnicas, mecanismos, procedimentos de aplicação e alvos, assegurando uma distribuição infinita das relações de poder. A formação da sociedade disciplinar está ligada a processos históricos, no interior da qual ela tem lugar.

A partir das considerações feitas, atentamos para a memória do discurso religioso acerca da vigilância. Sob o viés de tal discurso, existe um deus onipotente, onipresente e onisciente, sendo, portanto, aquele que tudo vê e tudo sabe. Nele (discurso religioso), o medo e a punição estão presentes, no sentido de *corrigir* aqueles que não cumprirem com os preceitos impostos por tal discurso. Por fim, consideramos a disposição da mídia em reiterar tais preceitos e discursos, com o fim de disseminar *verdades*⁶², numa conjectura social bastante carente e desprivilegiada.

No item seguinte, traremos a análise acerca do discurso do/sobre a natureza.

3.6 O discurso da/sobre a natureza (o papel da natureza, a fortaleza das árvores).

No que concerne ao discurso acerca da natureza, acionamos novamente o mito do paraíso perdido, divulgado sob o viés religioso/cristão. Consideramos também a perspectiva ecológica adotada pelo capitalismo, no que se refere às ações desenvolvidas, ao discurso disseminado sobre os aspectos de uso e de preservação da natureza. Dentro desse contexto, seguimos dois vieses investigativos: a busca pela conformação entre homem e natureza; a utilização dos bens naturais em favor dos interesses econômicos e políticos.

O mito do paraíso perdido é contado em diversas religiões⁶³ e narra a busca por um lugar de paz, em que os seres convivem em harmonia com a natureza. O surgimento do mundo e das criaturas que o habitam, no filme em análise, dá-se em meio a um ambiente de luz, paz e sabedoria, o qual é corrompido pela propagação do mal, pela desarmonia existente entre os povos, pelo desejo de submissão do *outro*. Numa associação com o mito que subjaz à criação dos homens, encontrado na Bíblia⁶⁴, percebemos que o *paraíso* era um lugar em que a harmonia, o bem estar dos homens e de todos os seres existia por causa do respeito entre “Criador” e criatura. No entanto, quando a confiança entre eles (Deus e homem) é quebrada, com a desobediência da criatura (caracterizada como algo negativo, que corrompe o homem), o *lugar perfeito* sofre modificações. Homem e mulher são expulsos desse lugar, tendo que

⁶² Entendemos que essas verdades são igualmente disseminadas por outras instituições, tais como a família, a religião, a escola. Entretanto, enfatizamos as construções da verdade pela mídia, por esta ser o nosso objeto de estudo.

⁶³ Mesmo com nomenclaturas diferentes, podemos observar a existência, nos textos sagrados, de lugares que remetem ao Paraíso. As descrições remetem a lugares pacíficos, onde o clima é ameno, há abundância de alimentos e recursos e não há doenças ou morte. Normalmente, a vida no paraíso é a recompensa após a morte para as almas dos que seguem ‘corretamente’ os preceitos de cada religião. Podemos citar as seguintes religiões que tratam do tema: judaísmo, cristianismo, catolicismo, islamismo, dentre outras.

⁶⁴ Como mencionado, o mito da criação está descrito no livro Gênesis da Bíblia Sagrada.

reconstruir sua vida na Terra. E o que antes era belo, grandioso, abundante, torna-se feio, pequeno, devastado. A Terra passou a ser o lugar de *sofrimento*.

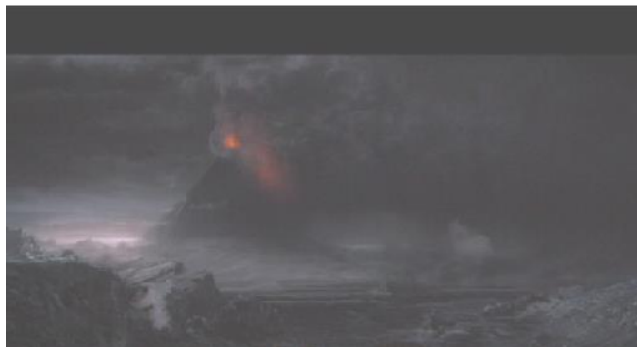
A partir dessa comparação, entendemos que o anel, forjado por Sauron, figurativiza a maçã, objeto de discórdia, de inferiorização do/a homem/mulher, a serpente é figurativizada pelo personagem Góllun (que incita, nos títulos fílmicos seguintes: “As duas torres” e “O retorno do rei”, a discórdia entre os amigos Frodo e Sam). A estada do homem na terra pode estar representada pelo percurso feito pela demanda do anel e por Sauron. Ambos buscando a sobrevivência.

A busca pela conformação entre homem/seres que compõem a demanda e natureza se dá, inicialmente, em ambientes distintos: no Condado (morada de Frodo e dos hobbits) e em Valfenda (morada dos elfos comandados por Elrond). A iminência de destruição desses lugares desencadeia a disputa pelo anel, seja para destruí-lo, seja para utilizá-lo em favor da dominação. Remetemos, então, ao discurso religioso no tocante ao direito de escolha, ao livre arbítrio. Há a possibilidade de escolha, tal qual existe a sanção para quem não seguir o caminho proposto pelo discurso religioso. Ressaltamos, com isso, a propagação do discurso do medo, da punição, bem como o da exclusão, pois aquele que não se adequar será castigado ou banido.

Quanto à relação abundância *versus* devastação (céu *versus* inferno), no filme, a presença da natureza pode ser percebida em dois eixos principais: no reino de Galadriel (Deusa élfica, da Floresta), onde as árvores são tratadas com respeito/veneração; em Isengard, terra escura, com ar fétido, morada de Saruman (personificação do mal). Decorre da relação abundância *versus* devastação a imagem do homem-árvore ou homem verde. Em relação a esse mito, segundo Tressider (2003), na medida em que as mitologias vão sendo reatualizadas, a ideia de uma árvore poderosa (formadora de um eixo fluídico de energia divina, ligação dos mundos sobrenatural e natural) adquiriu formato simbólico na Árvore da Vida ou Árvore Cósmica. Esta, por sua vez, encontra-se enraizada nas águas do mundo inferior, atravessa a terra, cresce em direção ao céu. No entanto, em Isengard, as árvores são arrancadas, para a fabricação de um exército de *Orc's*. Isso nos remete à devastação da natureza em favor do desenvolvimento industrial; atitude advinda do capitalismo; imagem que reitera a relação *céu/ inferno, natureza/devastação*.

Acreditamos, assim, que a retomada dessa relação (natureza/devastação) contempla o discurso ecológico, segundo o qual árvores, animais participam ativamente da composição do mundo. Nesse contexto, o mundo idealizado seria composto pela vertente do bem, em que os atributos de beleza, de bondade corroboram o discurso de que o *bem* está intrinsecamente

ligado ao *belo*, ao *bem* (ao *paraíso*), enquanto que a dissociação com este corresponde ao mal (ao *inferno*). Essa negatividade pode ser percebida nas imagens feitas em *Mordor*, onde há fogo, destruição, feiura, traição, subserviência e escuridão por toda a parte, o que nos remete à descrição do inferno.



Cena 1: Sobre a descobertoanel (00:01:33)

Finalmente, após as análises dos *recortes discursivos* e dos personagens/enunciadores, podemos observar que há a reiteração de discursos institucionalmente marcados na película. De sorte, os mitos, ou os discursos mitológicos, são trazidos à tona, sob o suporte midiático, de maneira a servirem de base para a propagação de “verdades” disseminadas no seio social. Tais *verdades* compõem a engodo do controle, cerceamento discursivo, além de privilegiar as relações de poder em que há a hierarquização dos sujeitos e manutenção das posições discursivas de sobreposição/submissão.

Em seguida, apresentamos as nossas considerações finais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso estudo, ainda em desenvolvimento, tem buscado, a partir de uma perspectiva teórico-analítica, refletir sobre o nosso objeto: *O senhor dos anéis*: a sociedade do anel. Tentamos vislumbrar a heterogeneidade discursiva do filme, realizando os seguintes *recortes* teóricos e analíticos: a relação entre as mídias, neste caso, o cinema, a difusão e *reatualização* de mitos na sociedade ocidental; a demanda do anel do poder, representativa de uma ordem do discurso; o controle, a vigilância e a disciplinarização, formas de cerceamento das vontades e liberdades individuais, demonstrando a hierarquia e o embate de forças; os estereótipos perpassados pelas personagens do filme, por certos comportamentos sociais; a naturalização de discursos emblemáticos da condição humano-existencial.

Como resultado de nossas investigações, observamos a utilização das cores pela mídia cinematográfica, corroborando a sugestão de sentimentos, tais como a bondade e maldade, superioridade e inferioridade. Isso nos remete a uma batalha de forças que se manifesta na própria caracterização dos espaços, na *performance* dos personagens. Do mesmo modo, adentramos o contexto das simbologias, examinando os valores, as crenças, construídos na/pela sociedade. Dentre essas simbologias, estudamos o anel do poder, símbolo maior desse filme, associado ao Santo Graal. Afora esse símbolo do poder, constatamos o duelo entre as forças do Bem e as do Mal, em que figuras divinizadas guerreiam contra as demoníacas. Analisamos ainda o significado do número 9 (nove), quanto aos nove partícipes da *sociedade do anel*; os sentidos condizentes ao objeto espada, confluyente para a ambientação das lutas pela dominação do anel. Adotamos também um olhar reflexivo sobre as figuras femininas, o qual nos levou à percepção da característica dual dessas personagens: submissão, transgressão, a depender dos papéis ocupados.

Essas análises, portanto, resultaram de um gesto de ‘*de-superficialização*’ do texto. Esse gesto também nos possibilitou a elaboração de cinco *recortes discursivos*, em busca da construção do nosso *corpus*: a) o *discurso do/sobre o mito*; b) o *discurso cristão*; c) o *discurso da/sobre a mulher*; d) o *discurso do/sobre o poder, da vigilância*; e) o *discurso da/sobre a natureza*. A partir desses *recortes*, identificamos representações referentes à proteção e ao sofrimento, pois percebemos Frodo como uma figura messiânica; a mulher enquanto ocupante do papel de mãe, de esposa amorosa; a imagem da natureza, condizente com o discurso de sustentabilidade, de consumo consciente, de preservação ambiental.

Nesse sentido, diante da conjuntura da demanda, podemos compreender os mitos e os símbolos, respectivamente, como narrativas, imagens que figurativizam o esclarecimento acerca de questões humano-existenciais, culturalmente significativas, exercendo influência sobre o nosso imaginário. Com efeito, constatamos a *reatualização* dos mitos pela mídia e pelas demais instituições disseminadoras de discursos (a religião, a família). Com base nessa constatação, observamos a representação tanto mítica quanto mitológica, simbólica de certos discursos, interdiscursivamente determinados (o discurso bíblico, o das novelas de cavalaria, o de narrativas de origens diversas). E, na medida em que esses interdiscursos (concernentes à memória discursiva) são lançados para o eixo da atualização (intradiscurso), são (re)considerados, (re)significados. Esse movimento de sentidos evidencia o caráter múltiplo das referências trazidas no filme. Isso porque a grandeza das imagens é indicativa da grandeza que foi a pesquisa, o trabalho de J. R. R. Tolkien na elaboração da trilogia *O senhor dos anéis*. Trazemos à baila, então, o argumento de Pêcheux (1999, p. 50) para quem a memória, a imagem, o mito devem ser investigados pela Análise do Discurso: “Memória deve ser entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador”.

Ao longo de nosso trabalho, observamos ainda as relações concernentes ao poder e à dominação do/no mundo, E, à luz dos pressupostos teóricos de Foucault (1997, 2003, 2007, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013), demonstramos os processos de interdição do discurso, haja vista a ligação entre o discurso e outras vertentes como o poder, a mídia, o controle, a disciplina, observados, por exemplo, na figura emblemática da criatura *Góllum*.

Elucidamos também Panóptico de Bentham enquanto um mecanismo perpetuador da vigilância, por ser um observador onisciente e onipresente, cuja dimensão se manifesta na sobreposição do mais forte sobre o mais fraco. A esse mecanismo relacionamos o Olho de Sauron. Defendemos que a manutenção da hierarquia é exercida principalmente por meio da coerção e da ameaça, pois a constante observação remete à perda das liberdades e vontades individuais, já que o vigilante sobrepuja o vigiado. No filme em questão, o *grande olho*, situado no topo da Montanha da Perdição – de onde Sauron vê e comanda os seres do seu exército –, produz um controle através do seu poder tentacular imposto pelo discurso do medo, recriando, assim, uma *sociedade disciplinar*, segundo Foucault (1997).

Tendo em vista as considerações acima expressas, os estudos teóricos que sustentaram as análises, tentamos responder as perguntas que nortearam a nossa pesquisa:

- quais as possíveis simbologias do anel?

Entendemos, a partir dos estudos realizados acerca dos símbolos e dos discursos, que o objeto *anel* tem uma simbologia ambivalente, pois em seu aspecto positivo pode simbolizar união, ligação; em seu aspecto negativo, pode representar uma relação de servidão. Tais considerações podem ser vistas no que concerne à formação da demanda do anel, pois o objeto mágico une seres de diversos povos, raças, mas também isola (o personagem Góllun, por exemplo) e escraviza os seres, como no caso dos nove reis dos homens e dos seres criados e/ou manipulados por *Sauron*. Além disso, o uso ou a obtenção do anel traz em si uma simbologia de pertencimento e de autoridade. A aliança de casamento, o anel de formatura, o anel do papa (Anel do pescador). Tais aspectos nos possibilitam fazer uma analogia/interligação entre os sentidos do anel e o conceito do próprio discurso. O discurso não é um terreno ameno e pacífico, mas de embates e, além disso, é o próprio poder de que todos querem se apossar. Sendo assim, entendemos que o anel é uma metáfora do discurso, pois os personagens/enunciadores são atraídos e desejam tê-lo, independentemente do objetivo da utilização (benéfico ou não).

- Qual a possível relação entre a sociedade do anel e a do discurso?

A manutenção ou o cerceamento e o impedimento da circulação de determinados discursos ocorrem no que Foucault (2003) denomina de Sociedade do Discurso, um procedimento de rarefação dos sujeitos. Nela (na sociedade do discurso) há procedimentos externos, internos e coercitivos de controle do discurso, ligados ao desejo e ao poder; à regulação do acontecimento; à imposição de regras aos sujeitos enunciadores. Observamos esses procedimentos de controle dos discursos na sociedade do anel. Os componentes obedecem a uma hierarquização, e os discursos são autorizados e ditos tendo em vista o *lugar* de onde os personagens/enunciadores enunciam. Por conseguinte, Gandalf se destaca por orientar os demais no percurso a ser seguido. Após o seu desaparecimento, ao cair nas profundezas, Aragorn assume essa *posição*. No entanto, a palavra que decide os embates entre os próprios componentes da demanda é a do portador do anel, Frodo. Ele detém o poder/o anel e não se deixa corromper pela ambição, pelo desejo dominador e avassalador do anel/discurso.

Os componentes da demanda ocupam papéis singulares, mas sempre sob a autoridade dada ao portador do anel. Legolas, bravo, rápido desponta por seu companheirismo e lealdade. Apesar das desavenças com Gimli, o anão, é ponderado em suas atitudes. Já o anão, é

intempestivo e autoritário. É destemido e a sua força e coragem são postas à disposição da demanda. Os hobbit Merry e Pippin são seres benévolos, pacíficos, mas destemidos. São amigáveis e simpáticos. A pureza dessas criaturas chega a ser angelical. Outro hobbit, Samwise se destaca por sua amizade e fidelidade ao portador do anel. Boromir é um bravo cavaleiro, porém é corrompido pelo poder do anel.

Atentamos, assim, para hierarquização da composição da sociedade do anel, que apesar de ser heterogênea, formada por representantes de povos diferentes, mantém a subserviência e a obediência como princípios de organização.

- Que possíveis efeitos de sentido são construídos a partir da relação do filme com os mitos apresentados?

O enredo do filme faz referência a diversos mitos, sejam os de origem celta, sejam os mitos integrantes da cultura ocidental. Consequentemente, os mitos retornam sob o prisma da memória e da reatualização, ou seja, é inserido em um contexto novo para ele. O suporte, o domínio cinematográfico, a tradução trazem à baila mitos presentes na memória social, inseridos em um domínio de controle, manutenção de discursos, sob o viés do sistema capitalista de mercado, de maneira que novos sentidos são agregados a eles, obedecendo a uma lógica de mercado com interesse voltado para o lucro, o continuísmo do controle social, político, e principalmente dos sujeitos de classes sociais menos favorecidas. Entendemos, então, que os efeitos de sentido construídos a partir da relação do filme com os mitos perpassam a lógica de mercado capitalista, da produção e reprodução de objetos para alimentar a cultura de massa, com foco no controle dos sujeitos e na manutenção de discursos enraizados na memória, no continuísmo de *posições* discursivas hierarquizadas e inertes.

- Como os mitos ajudam a construir os saberes das FDs?

Entendemos que as formações discursivas são os *lugares* em que os sujeitos estão inseridos e a partir dos quais eles enunciam. As FDs, por sua vez, deixam em evidência os sentidos *naturalizados* pelos sujeitos, de maneira que são determinados ideologicamente. Os mitos, por seu turno, são narrativas que revivificam crenças, afirmam ou contestam sentidos. Nesse contexto, os mitos ao interpelarem as FDs, embasam, ratificam posições assumidas e asseguram a credibilidade em sentidos construídos a partir de crenças.

No filme, constatamos que há múltiplas *formações discursivas*, divididas em dois grandes eixos: o do *bem* e o do *mal*. Como observado, no decorrer deste trabalho, *esses lugares* ratificam discursos *ditos e esquecidos*, tanto religiosos quanto míticos essencialmente. Esses discursos, então, assumem um caráter de *domesticação* dos sujeitos, na medida em que os interpelam, transformando-os em sujeitos obedientes às crenças despertadas por eles.

- Por que a mídia cinematográfica tem trazido os mitos à tona reiteradamente?

Percebemos que a reatualização dos mitos pela mídia tem acontecido de maneira reiterada. Filmes, séries, animações retomam histórias míticas e as (re)inserem em um novo contexto de significação. Podemos exemplificar com Thor, Percy Jackson e o ladrão de raios, Os Croods, dentre outros. A mídia, tal qual os mitos, assume um papel de reprodução de imagens culturais, modelos e formas ritualizadas de comportamento, maneiras de pensar que conforme Gregolin (2007) “[...] inserem o sujeito na “comunidade imaginada””. Essa dispersão de imagens, rótulos, estereótipos age como um disciplinamento do corpo social e busca manter, a partir de mecanismo disciplinares, a inércia dos sujeitos.

Em última análise, tomando o filme *O senhor dos anéis* como uma produção fílmica complexa, como um produto cultural de valor já reconhecido, é notável a necessidade de se estudar discursivamente tal materialidade, haja vista que, como fato de linguagem, (re)produz sentidos, ideologias, mormente em conformidade com a lógica econômica, política, social, artística, cultural. Por fim, a presente pesquisa, por meio da reflexão e da crítica, leva-nos, pois, a releituras e propostas de ressignificação acerca dos acontecimentos, da vida, do homem e do mundo, mostrando-nos, de diferentes prismas, a posição imaginária ocupada pelos sujeitos.

Tentaremos, posteriormente, ampliar todos esses aspectos, tentando estabelecer uma comparação entre o filme e o livro.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. 3ª ed. Rio de Janeiro: DEFEL, 2007.
- BARBOSA, Marisa Geralda. Algumas considerações acerca da indústria cultural: suas potencialidades politizadoras e reprodutoras. In: **Revista Urutágua**, nº 05. Paraná, 2004.
- BARROS, Maria Emília de Rodat de Aguiar Barreto; JESUS, Nicaelle Vitorino dos Santos de. Discurso e mito no filme O Senhor dos anéis: a sociedade do anel. In: **Revista Ideação**. Foz do Iguaçu – PR. Vol. 16, nº 02, 2014, p. 161-183.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Nova Cultural/ Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos).
- BÍBLIA SAGRADA**. Tradução da CNBB. Brasília: Edições CNBB. São Paulo: Editora Canção Nova, s.d.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas linguísticas**: o que falar quer dizer. Trad. de Sergio Miceli (*et ali*). São Paulo: Edusp, 1996. (Título original: Ce que parler veut dire: L'économie des échanges linguistiques).
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Org. Betty Sue Flowers; Tradução: Carlos Felipe Moisés. – São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CASSIRER, Ernest. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. Tradução de Angela S. M. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.
- COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. Editora Brasiliense. (Coleção Primeiros Passos).
- COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: **História do cinema**. SP: Papyrus, 2006. – (Coleção Imagético).
- CUREVA, Manuel Mucheta. Crítica à ideologia neoliberal contemporânea. In: **Revista Interatividade**. Andradina, SP. Volume 1, nº 2, 2013.
- DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte de memória? In: **Papel da Memória**. Tradução de José Horta Nunes. Campinas- SP: Pontes, 1999, p. 23 -37
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério. Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1997.
- _____. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2003.
- _____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 9ª edição. – São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. [1969] O que é um autor? In: MOTTA, M. de B. da. **Ditos e escritos III**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Petrópolis: Forense Universitária, 2009. p. 264 – 298.
- _____. **História da Loucura**: na idade clássica. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. – São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. [1978] Diálogos sobre o poder. In: MOTTA, M. de B. da (org.). **Ditos e escritos: estratégia, poder-saber**. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro (vol. IV). 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. p. 248 – 260.

_____. [1978] Precisoões sobre o poder: respostas a certas críticas. In: MOTTA, M. B. da (org.). **Ditos e escritos: estratégias, poder-saber**. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro (vol. IV). 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. p. 264 – 274.

_____. **A Arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. – 8ª edição. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

GREGOLIN, Maria do Rosário. **Discurso e mídia: a cultura do espetáculo**. São Carlos – SP: Editora Clara Luz, 2003.

_____. Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades. In: **Comunicação, mídia e consumo**. Vol. 04, nº 11. São Paulo, 2007, p. 11-25.

_____. Análise do discurso e semiologia: enfrentando discursividades contemporâneas. In: PIOVEZANI, C.; CURCINO, L.; SARGENTINI, V. **Discurso, semiologia e história**. São Carlos: Claraluz, 2011. p. 83–105.

HOUAISS, A. **Houaiss eletrônico**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, p. 63-72, 1991.

JESUS, Nicaelle Viturino dos Santos de. **O olho vigilante, a vontade de poder e a significação mítica em O senhor dos anéis: a sociedade do anel**. TCC (graduação em Letras). Universidade Federal de Sergipe, 2014.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe: estudos de dialética marxista**. Trad. Telma Costa; Revisão Manuel A. Resende e Carlos Cruz – 2º Edição, Rio de Janeiro: Elfos Ed.; Porto, Portugal, Publicações Escorpão, 1989.

MICHAEL, White. J. R. R. **Tolkien: o senhor da fantasia**. Tradução de Bruno Dorigatti. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2013.

NAZARIO, Luiz. Pós-modernismo e cinema. In: GUINZBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (orgs.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 339-390.

O SENHOR DOS ANÉIS: a sociedade do anel (The lord of the rings: the fellowship of the ring). Direção de Peter Jackson. New Line Productions / New Line Home Entertainment: USA, 2002. [DVD]. 178 min, colorido.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Segmentar ou recortar. In: **Questões e controvérsias**. Série Estudos 10. Uberaba, Minas Gerais, 1984, p. 2-9.

_____. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 5ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002.

_____. **Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos**. 3ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2008.

_____. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 2012.

PASTOUREAU, Michel. **Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e sociedade**. Tradução de Maria José Figueiredo. Lisboa: Editora Estampa, 1997.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi (*et al.*). Campinas, São Paulo: Pontes, Editora da UNICAMP, 1997.

_____. Papel da memória. In: **Papel da Memória**. Tradução de José Horta Nunes. Campinas- SP: Pontes, 1999, p. 49-57.

RAMNOUX, Clémence. Mitológica do tempo presente. In: Luccioni (*et. al.*). **Atualidade do mito**. Tradução de Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 17-28.

REVEL, J. **Michel Foucault: conceitos essenciais**. Tradução Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

RIBEIRO, Emílio Soares. O Senhor dos anéis: a tradução da simbologia do anel do livro para o cinema. In: **Anais da 57ª Reunião Anual da SBPC** - Fortaleza, CE - Julho/2005.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos**. Tradução de William Lagos, Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2006.

SANTOS, Amanda Matos. **O Discurso ecológico no livro didático de Língua Portuguesa: política e poder**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Sergipe, 2013.

SILVA, Daniel Ribeiro da. Adorno e a Indústria Cultural. In: **Urutágua**. Maringá/PR. Ano I, nº 04, 2002. Disponível em: http://www.urutagua.uem.br//04fil_silva.htm

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos anéis: a sociedade do anel**. Tradução Lenita Maria Rómoli Esteves. São Paulo: Martins Pontes, 2002.

TRESSIDER, Jack. **O grande livro dos símbolos: um guia ilustrado de imagens, ícones e símbolos - seus conceitos, histórias e origens**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

WILKINSON, Philip; PHILIP, Neil. **Mitologia**. Tradução de Áurea Akemi. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2010.

XAVIER, Ismael. **O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ZUIN, Antônio Álvaro Soares. Sobre a atualidade do conceito de indústria cultural. In: **Cadernos Cedes**. Ano XXI, nº 54, agosto/2001.

SITES PESQUISADOS

<http://www.sohistoria.com.br/resumos/revolucaoindustrial.php> (acessado às 19h26min, no dia 07/01/2016).

<http://tolkienbrasil.com/artigos/origens-dos-enredos-osvaldo-conde/> (acessado às 20h35min, no dia 07/01/2016).

https://pt.wikipedia.org/wiki/Mito_de_Os%C3%ADris (acessado às 15h20min, no dia 13/01/2016)

http://www.dailymotion.com/video/xlsbeo_confronto-dos-deuses-a-mitologia-de-tolkien-ep-10-de-10_shortfilms (acessado às 16h30min, no dia 13/01/2016).

[https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81rvore_da_Vida_\(B%C3%ADblia\)#Descri%C3%A7%C3%A3o_b.C3.ADblica](https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81rvore_da_Vida_(B%C3%ADblia)#Descri%C3%A7%C3%A3o_b.C3.ADblica) (acessado às 18h05min, no dia 16/01/2016).

https://pt.wikipedia.org/wiki/Anel_de_Sauron#/media/File:One_Ring_inscription.svg (acessado às 17h40min, no dia 23/05/2016).

https://pt.wikipedia.org/wiki/Santo_Graal (acessado às 00:35min, no dia 27/01/2016)

https://pt.wikipedia.org/wiki/Zeus#Rei_dos_deuses (acessado às 17h50, no dia 13/03/2016)

<http://kharllos.wikidot.com/significado-das-cores-cor-relacoes> (acessado, às no dia 18/5/2016, às 00:47).

<http://www.elfenomeno.com/info/ver/8798/titulo/Dialogos-en-elfico-de-I-La-Comunidad-del-Anillo-i> (acessado às 20h28min, no dia 23/05/2016).

VÍDEOS

<https://www.youtube.com/watch?v=wqSD3mU2-HM> (acessado às 18h24min, no dia 15/02/2016). Palestra “Tolkien e a gênese do Senhor dos anéis”, por Osvaldo Condé.

<https://www.youtube.com/watch?v=Xkn31sjh4To> (acessado às 21h25min, no dia 15/02/2016). Foucault por ele mesmo.

